LA REVUE DE

TEHERAN

ISSN 2008-1936

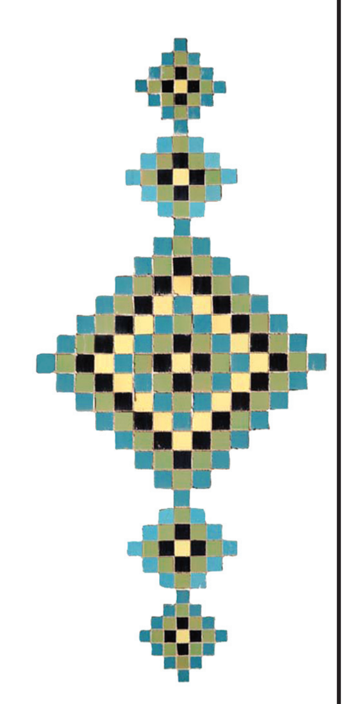
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 123, Février 2016, 11e ANNEE
2000 TOMANS
5 €



Maisons traditionnelles d'Iran: aux sources d'une subtile harmonie entre nature et culture (II)

www.teheran.ir



Recto de la couverture:
Maison de Behrouzi â Qazvin

La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Milâd Shokrkhâh
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap





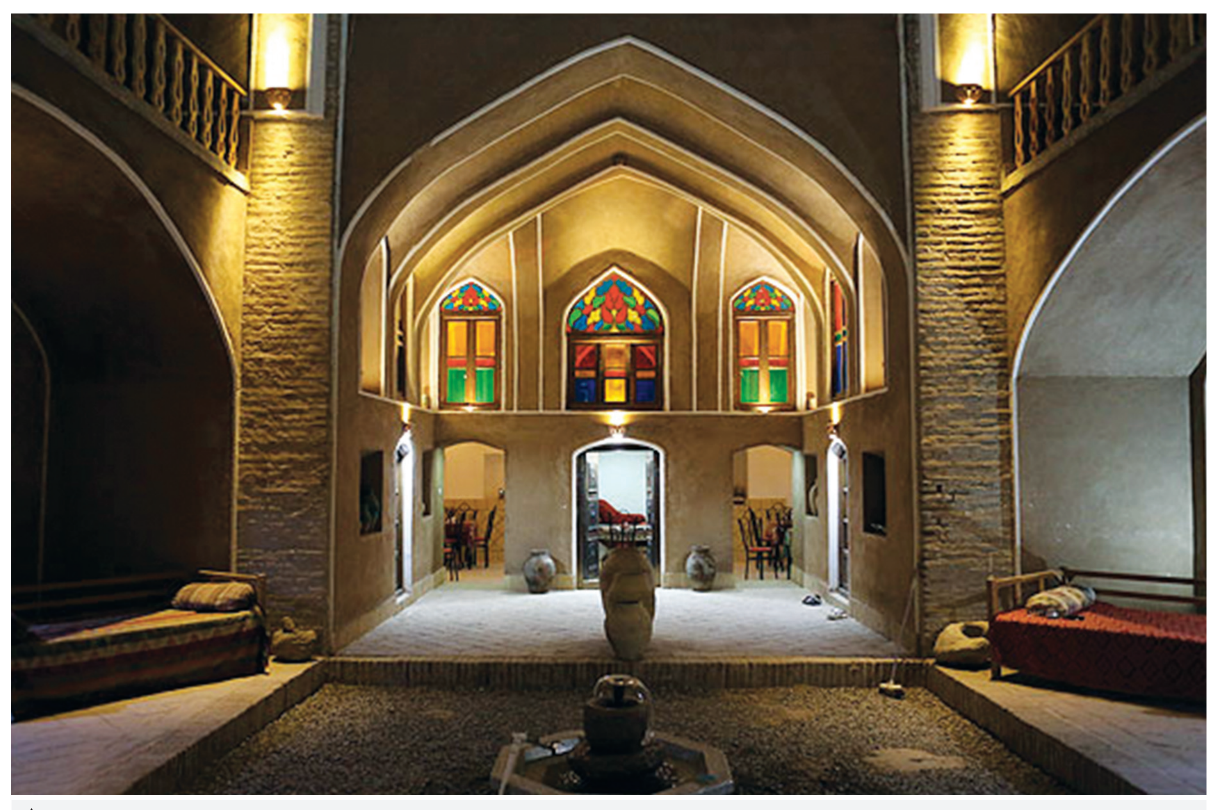
LA REVUE DE TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 123 - Bahman 1394
Février 2016
Onzième année
Prix 2000 Tomans
5 €

www.teheran.ir





Sommaire



▲*Maison de Khâlou Mirzâ, ville d'Aghdâ, Yazd, époque ilkhânide*

L'architecture traditionnelle iranienne Les espaces résidentiels

Afsâneh Pourmazâheri

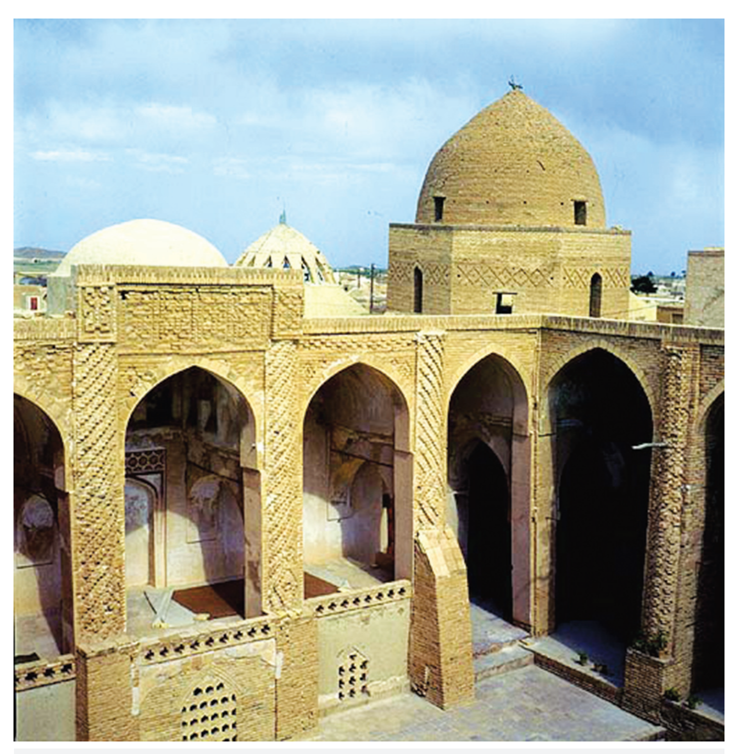
L'architecture des résidences traditionnelles iraniennes est composée des éléments, des motifs et des méthodes de constructions culturels et environnementaux des époques islamique et préislamique. Au cours de la période préislamique, on comptait deux styles principaux à savoir le style parsi (Pasargades, Persépolis, Sialk) et les styles parthe et sassanide (Tample d'Anahita et Bishapour). Pour ce qui est de l'époque islamique, les exemples les plus connus sont le style Khorâsâni (la mosquée de Nâïn), le style Râzi (tombe d'Ismâ'il Ier à Gonbad-e Qâbous), le style Azari (Soltaniyeh) et le style Isfahâni (mosquée du Shâh).

Situées en bordure des déserts de régions arides et montagneuses, les villes typiques iraniennes sont exposées à la chaleur excessive de l'été et au froid sec de l'hiver. C'est ainsi que l'architecture traditionnelle iranienne est obligatoirement conçue dans le respect des conditions climatiques et majoritairement nourrie par l'arrière-plan artistique et culturel, inspiré lui aussi par le mode de vie et les habitudes acquises par les populations au cours des siècles. Elle est donc, à première vue, dénuée de souplesse et d'esthétisme apparent. Cependant, en s'y intéressant de plus près, on découvre nombre de merveilles architecturales à la beauté et à la finesse exemplaires.

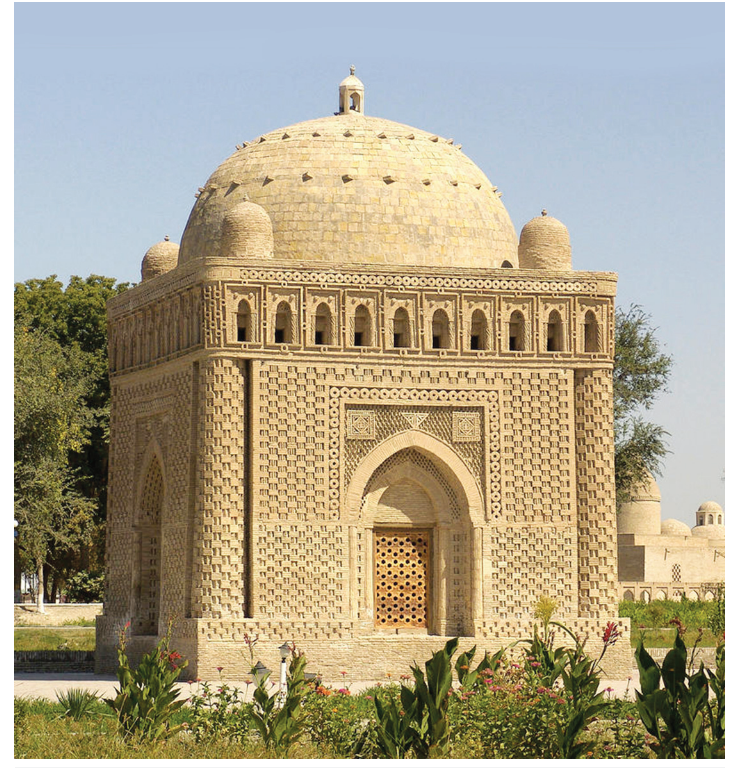
La structure traditionnelle des villes typiquement

iraniennes comprend des ruelles étroites et aérées appelées *koutcheh* en persan. Les matériaux utilisés pour ces ruelles sont des briques d'adobe, des blocs de boue séchée et du torchis. Les ruelles sont généralement en partie couvertes. Ce type d'urbanisme était, à une époque donnée, ordinaire voire banal en Iran. Cette conception permettait d'optimiser l'efficacité des structures en milieu désertique et ralentissait l'expansion du désert et les effets néfastes des tempêtes de poussière. Elle maximisait de même l'espace imparti à l'ombre - synonyme de fraîcheur - durant les journées chaudes et très ensoleillées, et isolait le tissu urbain durant les hivers rigoureux. En 1993, au moment de sa visite à Kâshân, ville aride située en bordure du désert, le vice-président de l'UNESCO exprime en ces mots l'harmonie architecturale traditionnelle: «Les architectes de Kâshân sont des alchimistes de l'histoire. Ils sont parvenus à créer de l'or à partir de la poussière.» En effet, la plupart des maisons traditionnelles de Kâshân, comme dans d'autres contrées iraniennes, ont été construites avec les matériaux cités. Ceci dit, l'architecture traditionnelle ne prenait pas en compte les risques sismiques et les tremblements de terre ont massivement détruit le tissu traditionnel urbain. Ainsi, la plupart des structures traditionnelles existantes aujourd'hui datent de l'époque qâdjâre et malgré les efforts des architectes pour fortifier la résistance des bâtiments traditionnels au cours des siècles, les structures ont peiné à rester intactes.

Les croyances islamiques associées à la nécessité de défendre les villes contre les invasions et les attaques extérieures, ont encouragé l'architecture traditionnelle à une forme d'intériorité, notamment visible dans le lacis compliqué des ruelles étroites. Cette configuration permettait



▲ *Mosquée de Nâïn*



▲ *Tombe d'Ismâ'il Ier à Gonbad-e Qâbous*

également de tisser des liens nodaux et homogènes entre le voisinage. Ces maisons typiques iraniennes possèdent un système inné de protection. Elles sont toutes dotées de jardins clos créant un sentiment maximal d'intimité. Ce genre de structure était donc conçu de manière à fournir une protection optimale aux habitants durant les moments de tension et de danger, créant ainsi un microcosme de tranquillité organisé autour des jardins intérieurs.

Dans la Perse d'autrefois, le tissu urbain se développait généralement autour des sanctuaires, des autels et des lieux saints populaires. On peut donc aisément retrouver les bains, les *tekkyeh* (centres de commémoration), les maisons de thé, les centres administratifs, les écoles et les lieux de rassemblement dans le périmètre d'un même voisinage.

A part le bazar central de la ville, chaque quartier possédait son propre *bâzârtcheh* (petit bazar) ainsi que son propre réservoir d'eau ou *âb-anbâr* qui fournissait l'eau potable de tout le voisinage. La ville de Qazvin, par exemple, possédait plus de cent réservoirs avant le développement des infrastructures modernes de distribution d'eau.

A l'instar de nombreuses villes iraniennes partout en Iran, le stuc était la matière ornementale la plus répandue dans la construction des maisons traditionnelles iraniennes. L'une des raisons de ce choix était le prix modeste des matériaux utilisés dans ce genre de mortier, notamment du gypse. Requérant une faible quantité d'eau, il se transforme rapidement en plâtre et accélère ainsi le processus de construction. C'est un véritable avantage dans des lieux tels que le centre de l'Iran où le bois est une matière rare. Une autre raison de son succès tient à ce qu'il est facilement modulable, maniable et facile à tailler. Grâce au stuc, un mur couvert de pierre de façon rudimentaire peut donner une



▲ Âb-anbâr *Sardâr Bozorg, Qazvin*



▲*Deux réservoirs d'eau (*âb-anbâr*) avec sept* bâdgirs*, région Hossein Abâd, près de Yazd*

impression de raffinement. Ce matériau doit son apparence luxueuse au savoir-faire des artisans iraniens maniant un art qui remonte à l'époque préislamique.

Le schéma de la majorité des maisons traditionnelles iraniennes comprenait plusieurs espaces caractéristiques: entre autres le *hashti*, espace transitoire clos contigu à l'entrée qui mène à un vestibule appelé le *dâlân-e voroudi* (dans les mosquées, les *hashti* permettent à l'architecte d'orienter le croyant d'abord vers la salle des ablutions puis vers les salles de prière), qui offre un accès commode à tous les secteurs de la maison; un bassin central entouré par un jardin fleuri contenant des figuiers, des grenadiers et des vignes; et l'importante distinction orientale entre les parties de l'habitation entre le *birouni* (espace public et non-intime de l'habitation) et l'*andarouni* (espace intérieur et intime de la demeure, accessible uniquement aux membres très proches de la famille); et une orientation spécifique en direction de La Mecque.

En outre, les maisons traditionnelles iraniennes, dans les parties centrales du pays, étaient conçues de façon à profiter d'une climatisation naturelle grâce au système des *bâdgirs* ou «tours du vent». Ces tours permettent d'aérer et de rafraîchir la maison en transmettant la fraîcheur de l'air - parfois générée artificiellement grâce à l'aménagement de bassins d'eau sur le trajet de l'air -, aux niveaux inférieurs du bâtiment. Les murs épais et massifs aidaient également à l'isolation estivale ou hivernale.

L'héritage artistique des Iraniens, enrichi d'un savoir-faire technique quoiqu'ancien, toujours efficace, a réussi à créer des maisons et des espaces dont de remarquables exemples nous sont fournis par les *tâlâr* (salles de réception), pièces esthétiquement travaillées, les toits aux vitraux colorés intrigants, les portes-fenêtres finement ouvragées ainsi que les miroirs, les peintures, les reliefs et les beaux iwans des vieilles demeures. La rigueur géométrique, quant à elle, est évidente, notamment dans les chefs-d'œuvre architecturaux de l'ère safavide à Ispahan qui reflètent l'ordre parfait du monde céleste, par toute une batterie de moyens, dont l'organisation des jardins à l'intérieur des habitations. ■

Bibliographie:

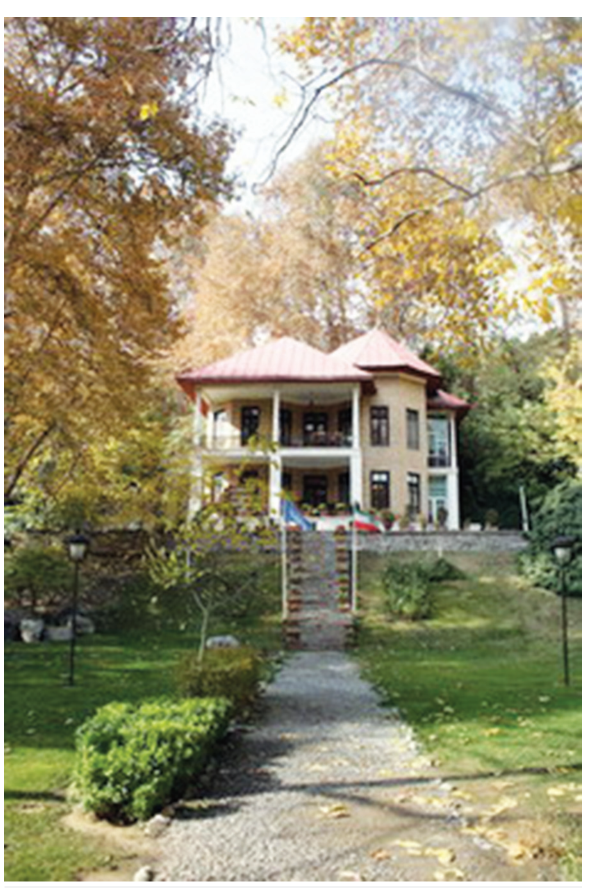
-Goblot, Henri, "Dans l'ancien Iran, les techniques de l'eau et la grande histoire", *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 1963, Vol. 18, n°3, pp. 499-520.
-Khonsâri, Mehdi, *The Persian Garden: Echoes of Paradise*, éd. Mage, 1998.
-Memârian Gholâm-Hossein, *Memâri-ye âb anbârhâye shahr-e Qazvin* (L'architecture des réservoirs d'eau de Qazvin), éd. Mirâs Farhangi, Vol. 35, Téhéran, 1993 , pp. 187-197.

Architecture et urbanisme à Téhéran et dans la province d'Ispahan

Mireille Ferreira

Téhéran, de l'origine à nos jours

Téhéran signifie "celui qui habite au fond", car cette ville fut d'abord une cité souterraine. Autrefois, à leur arrivée à Téhéran, les étrangers ne voyaient aucune ville, seulement des platanes, des arbres fruitiers, en particulier des grenadiers, et des potagers. Une grande rivalité existait entre les quartiers, aussi la paranoïa ambiante empêchait-elle la population d'élever du bétail par crainte de se le faire dérober par les voisins. Le niveau de vie de la population était très faible. Cet habitat troglodyte a perduré cinq cents ans. Il existait encore en 1810, occupé par une population miséreuse.



▲ *La maison Bahman dans le parc de Sa'dâbâd*

A partir du XIIIe siècle, quelques habitations ont commencé à voir le jour en surface. En 1550, un roi de la dynastie safavide y entreprit la construction de sa résidence de chasse. Les premières murailles encerclant la ville, longues de six kilomètres, furent élevées en 1553. Téhéran n'est devenue capitale de l'Iran que sous la dynastie qâdjâre en 1789.

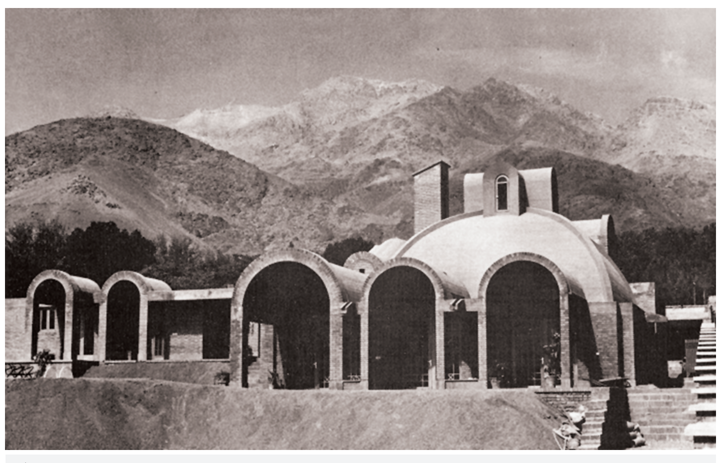
Au cours de l'histoire de Téhéran, chaque dynastie s'est évertuée à détruire ce qu'avait fait la précédente. C'est ainsi qu'à l'époque moderne, l'architecture qâdjâre fut systématiquement détruite par celle des Pahlavi. Mohammad Rezâ fit abattre, entre autres, les murailles ainsi que les splendides portes qui en permettaient le franchissement. Ajoutant à cela que la population de Téhéran est venue, de tout temps, des différentes contrées d'Iran, voire des pays environnants, la tendance est de dire que Téhéran n'a pas de mémoire. D'autant que, dans les deux dernières décennies du XXe siècle, les vestiges de l'époque impériale ont, à leur tour, peu à peu en partie disparu, au profit d'une construction plus en adéquation avec l'accroissement actuel de la population téhéranaise et l'application des règles qui s'imposent dans cette zone de l'Iran soumise aux risques sismiques.

A sa création en 1969, le code de l'urbanisme de Téhéran imposait l'implantation de toute nouvelle construction au nord de chaque parcelle, 40% de la surface devant être réservés au jardin, obligatoirement


▲ *Maison du Docteur Hesâbi - Téhéran*

situé au sud. Un décret datant du début du XXIe siècle limitait la hauteur des nouveaux bâtiments d'habitation à cinq niveaux puis, au cours de cette dernière décennie, les grandes tours de trente étages se sont multipliées, remplaçant les belles maisons traditionnelles, habitées encore au début du XXIe siècle.[1] Actuellement, les quartiers situés près des contreforts de l'Alborz, au nord de la ville de Téhéran ainsi que dans l'Est et l'Ouest de la ville, présentent de vastes chantiers de très hauts immeubles.

Ces dernières années, cependant, on observe, de la part des autorités la volonté de retrouver le passé iranien. Plusieurs exemples de cette volonté peuvent être observés, comme la conservation - hélas un peu tardive - de ces magnifiques édifices de l'époque impériale, dont les plus beaux ont été transformés en musées, les ouvrant ainsi au peuple iranien; ou encore, mis à la disposition d'administrations ou d'organismes divers. C'est ainsi, par exemple, que les bureaux de l'UNESCO à Téhéran sont installés depuis 2003 dans la maison Bahman, nommée d'après le fils du dernier Shâh qui l'occupait. Elle est l'un des plus beaux bâtiments du superbe parc de Sa'dâbâd. Par ailleurs, ce parc, bien au frais près des montagnes, est parsemé


▲ *La maison Dolat Abâdi de Houshang Seyhoun*



▲ *Le théâtre Shâhr de Parviz Tanâvoli*

d'une douzaine de constructions datant de l'ère pahlavi, dont le palais d'été du Shâh. D'autres maisons du parc Sa'dâbâd abritent, depuis la Révolution de 1979, différents musées. C'est le cas, entre autres, de la maison Ala', inspirée de l'architecture qâdjâre, qui appartenait à Hossein Ala', Premier ministre du dernier Shâh d'Iran, et abrite de nos jours le centre des Belles Lettres ou encore de la maison du Docteur Hesâbi, considéré comme le père de la physique moderne (1903-1992), installée dans le quartier de Tajrish au nord de Téhéran.

L'architecture contemporaine iranienne

L'architecture iranienne contemporaine trouve également sa place dans des réalisations qui utilisent aussi bien les structures métalliques et le béton que la brique et la pierre. Il en est ainsi, par exemple, des œuvres de l'architecte iranien Houshang Seyhoun (1920-2014), bien connu en Occident, qui s'inscrivent dans le courant moderniste traditionnel, combinant des éléments qui empruntent à la fois à l'architecture contemporaine et à l'architecture iranienne traditionnelle. Principalement célèbre à l'international pour ses mausolées de personnages illustres, tels que celui du peintre Kamâl-ol-Molk et du poète Omar Khayyâm à



▲ *La maison de Parviz Tanâvoli*



▲ *La résidence de l'ambassadeur de France à Téhéran*

Neyshâbour, de Ferdowsi, auteur du *Shâhnâmeh*, la grande épopée perse, à Tous, d'Abou Ali Sinâ (Avicenne) à Hamedân, il fut le premier en Iran à faire usage du concept de plan libre, qui utilise des poteaux porteurs à la place de murs portants remplacés par des cloisons, laissant une entière liberté dans la composition des espaces.

L'architecte Hossein Amânat - dont la Tour Âzâdi (Tour de la Liberté), monument emblématique de la ville de Téhéran, fut édifiée en 1971 à l'occasion du 2500e anniversaire de l'Empire perse, mariant styles sassanide et islamique - est également une grande figure de l'architecture moderne en Iran.

La ville de Téhéran doit aussi à l'architecte Kâmrân Dibâ l'édification de plusieurs œuvres remarquables comme le Musée d'Art Contemporain et quelques maisons parmi lesquelles celle de l'artiste Parviz Tanâvoli dans le quartier Niâvarân au nord de Téhéran.

L'ambassade de France à Téhéran, bel exemple d'architecture franco-iranienne

L'ambassade de France est située rue



▲ *Maison particulière de la rue Tâvous à Farmânieh, quartier nord de Téhéran*



▲ *Le palais de Niâvarân à Téhéran*

Nofl Le Chato (transcription latine approximative de Neauphle le Château, telle qu'elle apparaît sur le panneau de la rue de Téhéran qui porte le nom de la commune du département français des Yvelines qui accueillit l'Imam Khomeyni lors de son exil en France). Elle fut construite de 1894 à 1896 sur un terrain de 12 000 m2 offert par le Shâh d'Iran, Nâssereddin Shâh Qâdjâr, au gouvernement de la République française, par un firman de concession daté du 24 mars 1891, portant le cachet de l'Emir ol Sultan et de Kawam ol Dowleh et la signature - illisible - du Chancelier, traduit en français par G. Audibert, premier drogman.



▲ *Maison Amin d'Ispahan transformée en atelier d'activités artistiques*

Le site de cette ambassade a pour particularité de regrouper en un même lieu les deux bâtiments de l'ambassade et de la résidence de l'ambassadeur et de sa famille. Probablement parce qu'à cette époque où l'eau était rare, le Shâh Nâssereddin avait pris soin de donner à la représentation française un terrain alimenté en eau par un qanât, canal souterrain provenant de la montagne, situé à une profondeur de 90 mètres sous le sol. C'est cette même eau qui est utilisée encore de nos jours pour

l'arrosage des jardins de la résidence et de la chancellerie voisine.

L'architecture de cette résidence, constituée d'un appareillage de briques et de poutrelles métalliques, est conçue selon une inspiration néo-Louis XIII. Elle reprend les plans du château de Marembert, que Monsieur André de Balloy, *Ministre de France* depuis 1881, s'était fait construire dans la vallée de la Loire. Les plaques métalliques destinées à la toiture furent fabriquées à Bakou en Azerbaïdjan.

Plus tard, des extensions latérales viendront agrandir le bâtiment initial sans toutefois en modifier l'apparence d'origine. La transformation la plus importante fut le transfert de l'entrée officielle au nord et la conversion du vestibule d'honneur à décor persan en salon.

Le décor traditionnel des palais persans apportant sa note d'Orient à la résidence de France, il est unanimement admis que cette construction a acquis, avec le temps, une place de premier plan parmi les belles demeures du ministère français des Affaires étrangères.

Quelques maisons traditionnelles de la province d'Ispahan

Il s'agit pour l'essentiel des belles demeures qâdjâres du XIXe siècle ou du début du XXe, ou encore de l'époque safavide, datant du XVIIe siècle, période durant laquelle le Shâh Abbâs fit d'Ispahan sa capitale. De riches marchands ou des imâms fortunés s'installèrent dans la ville à ces périodes fastes, se faisant édifier de belles maisons de réception.

Une dizaine de ces belles demeures, rénovées ou en cours de rénovation, sont encore visibles à Ispahan. Les plus remarquables étant:

La maison A'lam, la plus belle et la plus vaste, remarquablement remise en état. Comme toutes les maisons traditionnelles de Perse, elle possède deux parties: l'*andarouni* ou espace privé, réservé à la maisonnée, et le *birouni* ou espace public, réservé aux visiteurs.

L'architecture de l'ambassade de France à Téhéran, constituée d'un appareillage de briques et de poutrelles métalliques, est conçue selon une inspiration néo-Louis XIII. Elle reprend les plans du château de Marembert, que Monsieur André de Balloy, *Ministre de France* depuis 1881, s'était fait construire dans la vallée de la Loire. Les plaques métalliques destinées à la toiture furent fabriquées à Bakou en Azerbaïdjan.

La maison Amin et la maison Sheikh-ol-Eslâm, construites selon la même organisation. La seconde comprend également un *tekieh*, salle de théâtre religieux traditionnel, utilisée lors



▲ *La maison Dibâi à Ispahan*

des cérémonies religieuses d'Ashourâ et Tâsou'a. Elles ont été, de nos jours, toutes deux aménagées en ateliers d'art traditionnel où des jeunes gens s'initient à l'art du tapis, de la sculpture sur bois, de la poterie ou de la marqueterie, bénéficiant des conseils de leurs professeurs, artistes prestigieux de la ville d'Ispahan. Les visiteurs y sont volontiers accueillis. Ces ateliers ont été créés par l'Organisation iranienne du patrimoine culturel, de l'artisanat et du tourisme, dépendant du ministère de la Culture de l'Iran, présente dans chaque province iranienne, communément connue sous le nom d'Héritage culturel.

Toutes ces belles demeures de Kâshân sont d'époque qâdjâre, bâties selon le même plan: les bâtiments comprennent les éléments de l'architecture résidentielle persane traditionnelle tels que les *birouni* et *andarouni* et sont distribués autour de cours, jusqu'à quatre pour les plus grands ensembles, agrémentés d'un bassin central.

D'autres encore, comme la **maison Dibâi**, ont été rénovées par leurs propriétaires et aménagées en hôtel pour touristes. La maison **Nilforoushân,** qui se remarque par une superbe façade vitrée côté jardin, a été bâtie sous les Qâdjârs sur un plan de style safavide. La maison **Mojtahedzâdeh**, repérable par ses deux spectaculaires tours du vent apportant de l'air frais à l'intérieur du bâtiment, a également fait l'objet d'une lourde rénovation.

Le prestigieux **Hôtel Abbâssi**, datant du XVIIe siècle, occupe à Ispahan une place à part. Nommé à l'origine Caravansérail de la reine-mère, il abritait



▲ *La maison Boroudjerdi à Kâshân*

un caravansérail, une *madrasa* (école religieuse), un bazar et un jardin persan carré de quatre-vingts mètres de côté agrémenté d'un bassin. Restauré par l'archéologue français André Godard en 1957, il est devenu un hôtel de luxe.

La ville de Kâshân, belle cité de la province d'Ispahan, offre à la visite un superbe ensemble de maisons traditionnelles ainsi qu'une *madrasa* datant du XIXe siècle, toujours en activité. Cette madrasa, nommée Aqâ Bozorg, est un bel édifice dont le plan, analogue à celui des mosquées de la tradition persane, comprend, outre les locaux de l'école scientifique et religieuse, une mosquée surmontée de son dôme traditionnel ainsi qu'un superbe jardin entourant un plan d'eau. Les plus belles maisons historiques de Kâshân ont pour nom Ameri, Ehsân, Abbâssiân, Tabâtabâi, Boroudjerdi. Ces deux dernières sont l'œuvre de Ostad Ali Maryam, célèbre architecte du XIXe siècle. La maison Tabâtabâi porte le nom d'une famille de marchands de tapis pour laquelle elle fut édifiée. La maison Boroudjerdi fut construite pour la fille de la famille Tabâtabâi lorsqu'elle se maria. Certaines ont été aménagées en hôtels d'un grand raffinement.

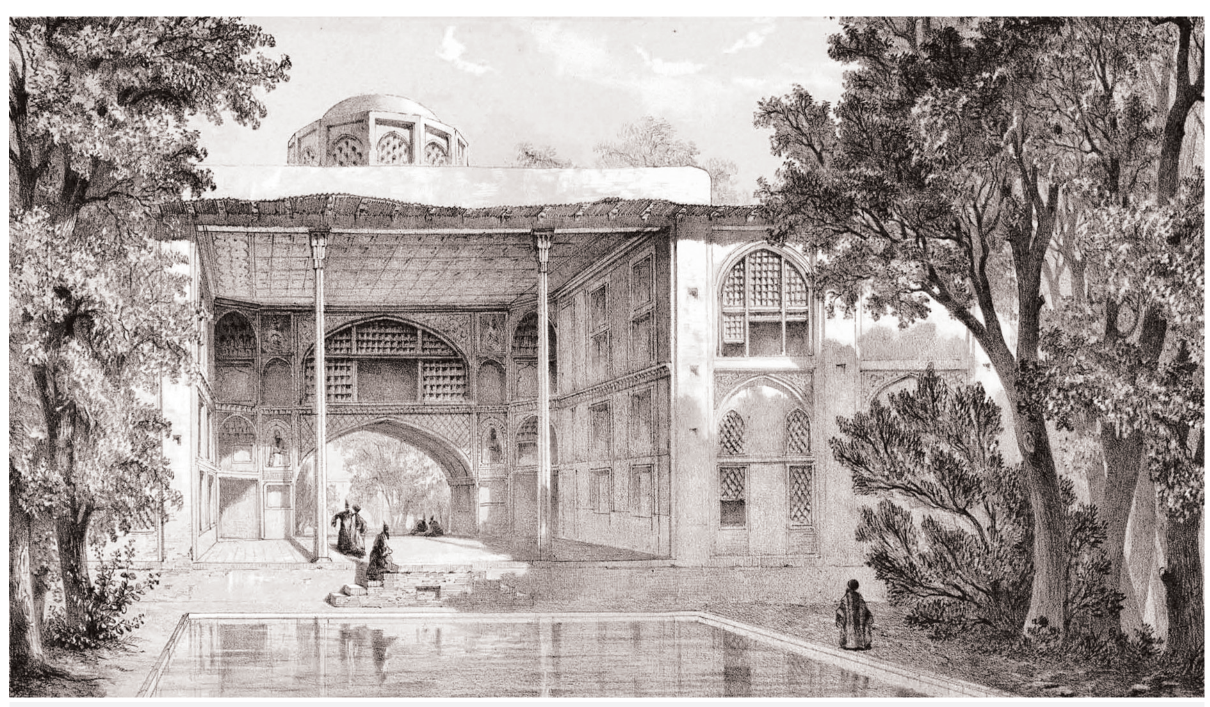
Toutes ces belles demeures sont d'époque qâdjâre, bâties selon le même plan: les bâtiments comprennent les éléments de l'architecture résidentielle persane traditionnelle tels que les *birouni* et *andarouni* et sont distribués autour de cours, jusqu'à quatre pour les plus grands ensembles, agrémentés d'un bassin central. Leurs murs, peints et décorés de gravures, offrent de belles ouvertures sous forme de fenêtres aux vitraux multicolores (appelés *orossi* en persan). ■



▲ *La maison Abbâsiân à Kâshân*

1. Sources : Le texte qui précède s'inspire de la conférence «Téhéran, jardin oublié», donnée à Téhéran en 2004 par Madame Catherine Memarian, dans le cadre de l'association Téhéran Bienvenue - conférence à laquelle l'auteure de cet article a eu le plaisir d'assister.

Je remercie Monsieur Bernard Poletti, qui fut ambassadeur de France à Téhéran de 2005 à 2010, de m'avoir permis de consulter son fonds documentaire sur l'architecture de l'Ambassade; notamment l'ouvrage de Jean Fouace chargé de mission à la Mission du Patrimoine du Ministère des Affaires Etrangères, publié aux Editions Perrin.



▲ *Palais Hasht-Behesht par Eugène Flandin, Ispahan*

La nature dans les maisons traditionnelles iraniennes

Nedâ Dalil

En Iran, la construction de jardins est une tradition ancienne datant de près de trois mille ans. Tout comme dans l'architecture iranienne, chaque élément présent dans les jardins iraniens est utile, tout en remplissant une fonction esthétique. L'époque safavide est considérée comme l'âge d'or de la construction des jardins en Iran. Cet essor a commencé à Qazvin, la première capitale des Safavides. Aujourd'hui, il ne reste de la plupart de ces jardins que quelques édifices. Sous le règne de Shâh Abbâs, la capitale a été transférée de Qazvin à Ispahan. Dans cette ville, les jardins les plus simples et les plus majestueux étaient construits sous forme d'allées, les plus élaborés étant constitués de quatre parties symétriques reprenant les motifs des tapis iraniens.[1]



▲ *Maison Asadi à Qazvin*

De façon générale, le jardin iranien repose sur trois éléments essentiels: la terre, l'eau et les plantes. La terre doit être fertile et l'eau qui lui est nécessaire est fournie par une source d'eau naturellement ou artificiellement alimentée qui coule en permanence. L'eau étant souvent une ressource rare en Iran, les habitants de la maison aiment la voir. Par conséquent,

les architectes iraniens essaient de la conserver et d'en faire un élément visuel important dans le jardin, notamment grâce à des bassins, fontaines et canaux. Les plantes s'accordent avec le climat et le mode de vie des habitants. Les arbres que l'on voit traditionnellement dans les jardins iraniens sont le cyprès, le platane, et toutes sortes d'arbres fruitiers, en particulier le grenadier. Les fleurs font également partie des éléments constitutifs des jardins, en particulier des arbustes tels que le rosier et le lilas. Un tel jardin permet d'avoir une très belle floraison au printemps, et des fruits exquis en été.

La ville d'Ispahan s'est vue, au cours de son histoire, attribuer différents surnoms, tels que "moitié du monde" (*nesf-e djahân*), miroir du monde, image du paradis… Ces termes renvoient à l'importance de cette cité en tant que jardin-ville. Cette idée s'incarne non seulement dans les grands espaces de la ville, comme le palais Hasht-Behesht et le grand jardin qui l'entoure, mais aussi, à une plus petite échelle, dans les maisons traditionnelles de la ville.

La culture et la civilisation iraniennes se caractérisent notamment par une relation étroite à la nature. Dans les maisons traditionnelles d'Ispahan, cette relation fondamentale se matérialise au travers de la cour centrale de la maison

La culture et la civilisation iraniennes se caractérisent notamment par une relation étroite à la nature. Dans les maisons traditionnelles d'Ispahan, cette relation fondamentale se matérialise au travers de la cour centrale de la maison au sein de laquelle les architectes locaux édifiaient les jardins. Les différentes pièces de la maison se trouvent tout autour du jardin, qui concilie la vie humaine avec la nature, l'eau et les plantes.

au sein de laquelle les architectes locaux édifiaient les jardins. Les différentes pièces de la maison se trouvent tout autour du jardin, qui concilie la vie humaine avec la nature, l'eau et les plantes. Les architectes musulmans d'Ispahan utilisaient ces éléments naturels pour



▲ *Maison Behrouzi à Qazvin*



▲ *Palais Hasht-Behesht, Ispahan*

deux raisons: d'un côté pour rafraîchir, adoucir et purifier l'air de l'intérieur de la maison et de l'autre, comme expression de leurs croyances religieuses et mystiques, car la présence de l'eau qui s'écoule et d'arbres produisant de l'ombre est censée évoquer le paradis que le Coran promet aux croyants.

Ainsi, l'une des principales caractéristiques des maisons traditionnelles d'Ispahan est l'existence d'une grande cour intérieure rectangulaire comportant elle-même un bassin ainsi qu'un jardin chargé de fleurs et d'arbres. C'est pour cela que ces maisons ont souvent été nommées "maison-jardin". Concernant les grands jardins royaux, ils étaient construits sous la forme de *tchahâr-bâgh* (quatre jardins), avec un bassin central où se rejoignaient quatre jardins distincts.



▲ *Maison des Badi', Ispahan*

La taille et le nombre de cours des maisons dépendaient de la richesse de son propriétaire, et la situation du bassin dans la cour, autour duquel s'organise le jardin, donnait lieu à différents types de jardins: le premier type comportait un bassin rectangulaire devant l'entrée du salon, avec pour objectif de mettre en relief l'importance de cette partie de la maison, avec des jardins et des allées tout autour. Le second type, qui s'inspire du modèle des quatre jardins, comprend un

18



▲ *Maison A'lam*

bassin au centre avec quatre jardins aux quatre coins de la cour. Cependant, comme dans certains jardins royaux, le bassin était remplacé dans certaines maisons comme la maison Aflakihâ et Sheikh Bahâ'i par un pavillon. Un troisième type, typique de l'époque qâdjâre, comprend un long bassin rectangulaire tout au long de la cour autour duquel s'organisent plusieurs petits jardins et des allées, comme dans la maison A'lam. Dans certaines maisons, les salons se situent au point de commencement du jardin, qui constitue un lieu de transition entre les espaces intérieurs et extérieurs. Dans ces maisons traditionnelles, une grande importance est aussi donnée au décor des façades et aux fenêtres ornementées de vitraux multicolores, dont les plus belles sont les *orossis*. De l'extérieur, ces dernières contribuent à renforcer la beauté du jardin, et à créer de l'harmonie entre art humain et éléments naturels. ■

1. http://frenchold.ws.irib.ir/radioculture/arts/architecture/item/283862-jardin-persan-valeur-universelle-exceptionnelle-4

Sources:

- Motedayen, Heshmatollah, *Kaneh-hâye Esfahân* (Les maisons d'Ispahan), Ed. Université Azâd Islamique Khorasgân d'Ispahan, 2013.
- Pourmand, Hassan Ali; Keshtar Ghalâni, Ahmad Rezâ, "Tahlil-e ellat-hâye vojoudi-e sâkht-e bâgh-e irâni" (Analyse des éléments constructifs des jardins iraniens), Revue *Honar-hâye Zibâ* (Revue des Beaux-Arts), No. 57, automne 2011, pp. 51-62.
- Taghvâ'i, Hassan, "Bâgh-e irâni, zabâni ramz âloud" (Le jardin perse: une langue mystérieuse), Revue *Manzar*, No. 16, automne 2011.
- Adeli, Samirâ, "Pajouheshi dar khaneh-hâye sonnati-e falât-e markazie Iran" (Etude dans les maisons traditionnelles des régions désertiques du centre de l'Iran), *Revue des études comparatives de l'Art*, No. 5, printemps/été 2013.
- Bemaniân, Mohammad Rezâ; Gholâmrostam, Nassim; Rahmatpanâh, Jannat, "Anâsor-e hoviyat sâz dar me'mâri-e sonnati-e khaneh-hâye irâni" (Les éléments à la source de l'identité dans l'architecture traditionnelle des maisons iraniennes), *Revue scientifique d'études de l'art islamique*, No. 13, automne 2010.



A la recherche des espaces perdus

Regard sur l'architecture rurale de la province d'Ardebil

Rezâ Mokhles
Zohreh Golestâni*
Traduit par Minâ Alaï
Zeinab Golestâni

L'homme et la nature, une interaction en question

Dans le monde tumultueux d'aujourd'hui, l'identité est une question centrale. Si on en parle tant, c'est peut-être que dans beaucoup de cas, cette identité est perdue et qu'elle demande à être retrouvée. De nombreuses définitions en ont été données. Celle-ci nous intéresse plus particulièrement ici: «L'identité est un concept reliant une œuvre (comme une réalisation architecturale) ou une créature (comme l'homme) à son origine, à sa racine et à sa source. Du point de vue de l'homme traditionnel, l'être humain est créé par Dieu. Le monde dans lequel il se trouve est aussi une création de Dieu. Par conséquent, l'origine de l'homme et de l'univers se trouve dans un au-delà. Pour atteindre son origine, l'homme doit donc se rapprocher de ce qui relève de la même origine que lui, à savoir la nature. C'est en effet la nature qui est la configuration divine la plus proche de l'homme. Dieu a créé toute cette nature vierge, ce chef- d'œuvre parfait de la création, et en a fait un lieu d'adoration pour les musulmans.»[1] La



▲ *Village de Drav, région de Shâhroud, province d'Ardebil. Photos: Mehdi Veysâniyân*

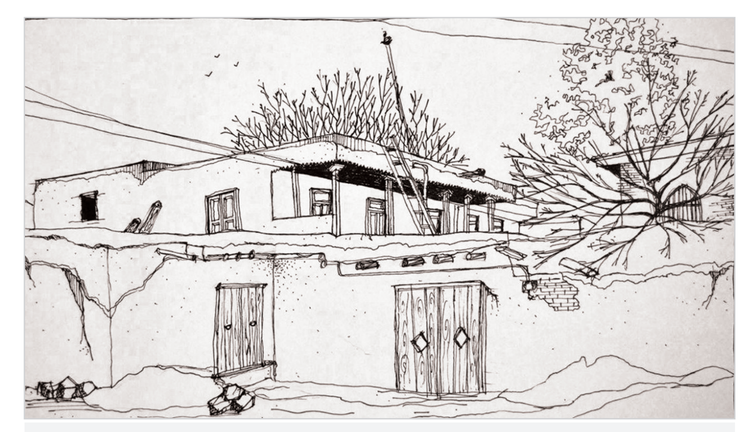
présence de l'homme dans la nature lui permet ainsi de se rapprocher de son objet final d'adoration et de son origine. Par extension, plus l'homme et ses propres créations, notamment dans le domaine de l'art et de l'architecture, prennent modèle sur la nature, plus ils sont proches de leur origine.

Le village, co-constitution de l'homme et de la nature

«Le village est une construction qui n'appartient qu'à la période de la tradition. C'est un complexe d'habitats constitués de constructions, de croyances et de comportements d'une société humaine limitée qui apparaît pour répondre à ses besoins basés sur la quiétude et cela, par le biais de l'interaction égale et bilatérale des villageois avec leur territoire, et après la découverte des potentialités de ce territoire.»[2] L'architecture et le tissu du village prennent également forme sous l'influence d'une mentalité ayant cohabité avec la nature pendant des siècles et ayant appris à la respecter.

L'architecture rurale, co-habitation avec le champ de la nature

«L'architecture indigène est un aspect particulier de l'image universelle. Elle présente une image de l'environnement dans lequel «a lieu» la vie, non pas d'une manière abstraite, mais selon une configuration poétique et recevable.»[3] Selon Christian Norberg-Schulz, l'architecture rurale est connue comme étant la meilleure incarnation du concept d'«art du lieu». La forme générale de l'architecture traditionnelle rurale prend racine dans une tradition populaire. Les modèles de construction se sont progressivement constitués au cours des siècles, en fonction des conditions locales



▲ *Village de Drav, région de Shâhroud, province d'Ardebil. Croquis: Sarah Ârique*

et des besoins matériels et spirituels des habitants. Le corps d'un village est plus qu'un ensemble d'abris protégeant ses habitants, il remplit aussi une fonction spirituelle et symbolique. Ainsi, l'élément principal du village est l'homme, avec sa réflexion sur le monde et des attentes propres. L'architecture est le fruit de la réflexion de l'âme humaine. Par conséquent, le contenu de sa pensée s'y

> Le caractère sacré de la nature, qui s'imposait comme une évidence dans les sociétés traditionnelles, est à la base de l'architecture traditionnelle rurale en Iran.

manifeste. «L'homme qui vit nuit et jour dans la belle nature de Dieu ne peut qu'avoir une âme belle et créative. La nature est vivante, dynamique et instructive. C'est une enseignante habile. Tout homme qui est en relation avec la nature s'élève. D'un point de vue physique, elle apprend ce qui est nécessaire pour le travail, la production et la construction. D'un point de vue spirituel, l'homme y acquiert la clairvoyance et ce qui s'ensuit en termes de goût, de sagesse, de pensée et d'art. L'homme villageois esquisse et construit

son architecture en prenant conscience de son environnement, de son milieu socio-culturel et en connaissant l'existence et la nature.»[4] Cet homme est donc en quelque sorte artiste par nature. Il n'a pas de connaissance spéculative de l'art, mais sait comment le créer. Il définit l'art par l'action. L'architecture rurale est belle et agréable, car la pensée de celui qui la construit est en harmonie avec la nature.

> Le corps d'un village est plus qu'un ensemble d'abris protégeant ses habitants, il remplit aussi une fonction spirituelle et symbolique. Ainsi, l'élément principal du village est l'homme, avec sa réflexion sur le monde et des attentes propres.

Les particularités de l'architecture rurale

«La première particularité de l'architecture rurale est l'harmonie avec ses propres éléments, ainsi qu'avec la nature et l'environnement. Qu'il se situe dans le désert, dans la montagne ou dans la forêt, le village se conforme dans tous les cas à son environnement. Il n'est pas possible qu'un villageois construise quelque chose qui soit en contradiction avec la nature de son environnement. L'une des caractéristiques saillantes de la nature réside dans le fait qu'elle prend racine dans un système homogène. Tout comme la musique, cette harmonie règne sur tous les aspects de la nature. L'harmonie de l'architecture rurale (indigène) est à la fois externe et interne. C'est ainsi que cette architecture permet à la nature de s'intégrer en elle et crée une harmonie avec elle, dans tous les aspects. […] La simplicité constitue l'autre particularité de l'architecture rurale. Le villageois crée son architecture d'une manière simple pour que sa maison soit la transfiguration du sacré et qu'il ne néglige pas Dieu, même pour un instant. La simplicité anime le sentiment de la présence de Dieu dans la configuration



▲ *Village d'Asbu, région de Shâhroud, province d'Ardebil.*



▲ *Village de Til, région de Shâhroud, province d'Ardebil.*

architecturale, ainsi que dans le cœur de l'homme ingénu. Le villageois vit donc toujours dans la maison et dans la nature, en se rappelant Dieu.»[5]

Les particularités que nous venons de mentionner se manifestent de différentes façons dans tout village et dans toute culture indigène, car ces principes relèvent de la nature humaine même et prennent leur source dans l'âme humaine. Nous allons cependant ici étudier la façon dont se manifestent ces particularités dans les maisons traditionnelles et l'architecture de la province iranienne d'Ardebil.

La province d'Ardebil, reine montagneuse du nord-ouest de l'Iran

Dotée d'une histoire très ancienne, la région d'Ardebil ou «Ârtâvil» s'étend sur un territoire immense. Composé des mots «*artâ*» (sacré) et «*vil*» (ville), *Ârtâvil* est un terme avestique renvoyant à un lieu saint. Tout au long de son histoire, Ardebil, qui est aussi le nom de la capitale actuelle de la région du même nom, eut d'autres noms, notamment *Dâr-ol-ershâd* (foyer de la guidance), *Dâr-ol-erfân* (foyer du mysticisme), ou encore *Dâr-ol-amân* (foyer de la paix), qui soulignent chacun le statut sacré de cette ville. Ardebil se trouve sur la route de la soie. Selon les dernières découvertes archéologiques réalisées dans la vallée de Morâdlou[6], la région aurait un passé historique de près de 40 000 ans. Ardebil



▲ *Village de Til, région de Shâhroud, province d'Ardebil.*

a ainsi été, pendant plusieurs millénaires, le théâtre de guerres et de paix, et le lieu d'établissement de nombreux souverains. Ce passé historique et culturel a influé sur l'architecture rurale de la région, en rapport étroit avec la nature, qui traduit le véritable sens de l'«art» (*honar*)[7]. Comme nous l'avons évoqué, cette architecture se caractérise par sa simplicité, avec des demeures d'une couleur unique, des portes et des fenêtres en bois, de la paille en guise de toit, qui résistent étonnamment à l'ensemble des inconvénients climatiques.

La structure des villages de la province d'Ardebil

Les constructions formant le noyau principal de ces villages sont en général centralisées, et ce pour des raisons climatiques et culturelles. Comme si les liens étroits unissant les habitants du village se reflétaient aussi dans la disposition des maisons. A cet égard, les champs et les vergers, considérés d'ailleurs comme les pôles économiques du village, se trouvent généralement loin des habitats, entourant ainsi les villages. Orientées vers le haut des collines, presque toutes les maisons dotées d'un toit plat sont construites sur un terrain en pente, ou sur les deux flancs de vallées peu profondes.

L'architecture des maisons rurales, ou la découverte du *genius loci*

La cour, cœur battant de l'architecture rurale

Elément indissociable non seulement du plan des maisons mais aussi du mode de vie de ses habitants, la cour s'avère être le point central du bâtiment. Etant particulièrement attachées à cet espace, les villageoises passent de longs moments à nettoyer et à embellir la cour.

Le balcon, union des espaces public et privé

Ressemblant à un portique, le balcon,



▲ *Azizâbâd*



▲ *Village de Guilavân, région de Shâhroud, province d'Ardebil.*

avec ou sans colonnes, rappelle ceux présents dans l'architecture du nord de l'Iran, où les balcons sont appelés *gholâm-gard*. Il existe cependant une différence: dans le nord, les *gholâm-gard* font le tour de la maison, alors que les balcons des maisons rurales d'Ardebil ne s'ouvrent que sur un seul angle du bâtiment. Trait d'union entre le construit humain et la nature, cet espace permet la contemplation de cette dernière, et relie non seulement les espaces extérieur et intérieur de la maison, mais aussi le dedans et le dehors, le public et le privé.

Sakkou (plate-forme ou podium), entre extérieur et intérieur

Un nombre limité de marches sépare presque toutes les maisons rurales de la surface de la terre, constituant ainsi une sorte de *podium*. Celui-ci constitue un élément intermédiaire entre les espaces privé et public, entre intérieur et extérieur de l'espace du rez-de-chaussée. Le *sakkou* permet également le nivellement des

L'architecture de la province d'Ardebil se caractérise par sa simplicité, avec des demeures d'une couleur unique, des portes et des fenêtres en bois, de la paille en guise de toit, qui résistent étonnamment à l'ensemble des inconvénients climatiques.



▲ *Village de Guilavân, région de Shâhroud, province d'Ardebil. Croquis: Sarah Ârique*

espaces intérieurs de la maison.

Tanour (le four), l'odeur de la vie dans l'atmosphère de la maison

Le four était anciennement considéré comme l'un des objets centraux de la maison où on préparait du pain. Cependant, l'introduction de la production industrielle de pain a progressivement conduit à la disparition de cet espace au sein des maisons rurales. Il a cependant été conservé dans certaines, où le villageois prépare son pain avec le même blé qu'il a planté et récolté.

Pastou (le cabinet), le mystère de l'espace intérieur

Le *pastou* est défini dans le dictionnaire Dehkhodâ comme une petite pièce où sont entreposés des coffres. Cette pièce constitue, dans l'architecture rurale, un petit espace privé où sont gardés les objets importants. Décoré par de petits coffres de différentes couleurs, notamment rouge, le cabinet confère une beauté mystérieuse à l'espace intérieur des maisons rurales.

Tâghtcheh (la niche), galerie des souvenirs

Constituant un espace multifonctionnel, la niche est un élément de la décoration intérieure. L'épaisseur du mur diminue en fonction des espaces vides et pleins conçus par la niche, celle-ci créant ainsi un espace plus agréable. Outre sa dimension esthétique, elle permet de ranger les objets d'usage courant comme une lampe à pétrole, le Coran, du blé, un vase rempli de fleurs, des photos de famille...

Les matériaux de construction, présents de la nature

La terre, la pierre, le bois, le roseau, les plantes indigènes, et même les arbustes comme l'astragale constituent autant de matériaux de construction de cette architecture rurale, ceux qui assumeront



▲ *Village de Guilavân, région de Shâhroud, province d'Ardebil.*



▲ *Village d'Asbu, région de Shâhroud, province d'Ardebil.*

aussi un rôle dans la conception de la poétique de l'espace, s'ils sont employés selon les règles de l'art.

La typographie montagneuse de la région est à l'origine d'une importante utilisation de pierres dans la construction des maisons, ce qui permet à la fois de garantir la stabilité de ces bâtiments ainsi que leur faible coût, grâce à l'emploi de matériaux indigènes. Dans certains bâtiments, les murs sont en pisé (*kâhguel*), alors que dans d'autres, ils sont faits de pierres. Dans le premier cas, recouverts par le mortier du torchis, ces derniers font près de 50 centimètres d'épaisseur, ou même 80 centimètres en cas de la présence d'un autre étage.

Le plancher est en général fait de bois. Il recouvre la surface entre les colonnes, généralement distantes de 3 à 3,5 mètres les unes des autres. Si la distance entre les piliers est plus grande, les piliers seront construits plus épais pour pallier la distance. La distance entre ces piliers en bois et le plancher est comblée avant tout par des nattes et des petites branches, qui seront ensuite couvertes de pisé. C'est pour limiter l'érosion du plancher, notamment par hydrométéores, et en vue d'empêcher la pénétration de l'humidité à l'intérieur du plancher qu'on recourt au pisé en tant que couverture de cet espace.

Chaque année, en retirant à la truelle le pisé, le villageois augmente l'épaisseur du mur et du plancher de 0,5 centimètre. Empêchant tout changement brusque de température, le pisé fonctionne ainsi comme un épais bitume. L'ajout de sel dans ce mélange de terre et de paille empêche l'infiltration de l'eau à l'intérieur. Les murs sont généralement en bois. Au cœur de ce grand volume de couleur kaki,

> Constituant un espace multifonctionnel, la niche est un élément de la décoration intérieure. L'épaisseur du mur diminue en fonction des espaces vides et pleins conçus par la niche, celle-ci créant ainsi un espace plus agréable.



▲ *Village de Drav, région de Shâhroud, Ardebil.*

les fenêtres bleues et vertes s'offrent comme des fleurs au milieu du désert. Les matériaux utilisés dans ces constructions rurales, qui paraissent au premier abord sans aucune valeur, décèlent un sens caché, et manifestent une certaine présence de l'invisible. «La terre, c'est la matière première de la nature. Lorsqu'elle se mêle à l'eau qui est la substance de la vie, c'est l'argile qui naît. Dans la nature, l'argile constitue la matière première de toute végétation et de toute naissance. Dans la nature, tout végétal est lié à la terre et à l'eau, et donc à l'argile. L'argile est ainsi dotée d'un pouvoir de fertilité. La terre mérite donc d'être considérée avec honneur. Le villageois traditionnel connaît bien la terre et l'argile. Il reconnaît ses propriétés, car il est en contact avec elle dans la nature. Il croit en la valeur de l'argile, car il est musulman. C'est grâce à la terre qu'il peut faire des cultures et gagner sa vie. C'est en recourant à l'argile qu'il construit la maison et la mosquée où il vénère son Dieu lors de sa prière. Il pose tous les jours la tête sur la terre, en se prosternant ainsi devant son Créateur, par l'intermédiaire de la terre. Toute architecture rurale (en tout temps et en tout lieu) emploie de l'argile. Avant l'époque moderne, les constructions traditionnelles étaient en argile ou faites de matériaux dérivés d'argile. Car l'argile provient de l'union des éléments principaux et vitaux de la nature, à savoir

Les matériaux utilisés dans ces constructions rurales, qui paraissent au premier abord sans aucune valeur, décèlent un sens caché, et manifestent une certaine présence de l'invisible.



▲ *Village de Drav, région de Shâhroud, Ardebil.*

la terre et l'eau. Elle se trouve d'ailleurs partout, ce qui veut dire qu'elle est le matériau le plus indigène. Il est simple de travailler avec cette matière qui est aussi en harmonie avec la substance humaine. Alors, l'essence de l'homme est constituée d'argile. Cette consubstantialité constitue le secret de la paix et la tranquillité de l'homme dans un corps constitué d'argile. Car, depuis la pérennité, l'homme était accompagné de l'argile. Et tout ce qui est construit de terre et d'argile se conforme au principe du caractère éphémère du monde face à l'Etre Absolu.»[8]

La longue histoire de l'architecture révèle les formes les plus belles et les plus parfaites de cet art lorsque celui-ci s'unit aux mains *créatrices* de l'homme traditionnel. Enraciné dans la société rurale, cet art se trouve à l'origine d'une conception des habitats en profonde harmonie avec l'âme et la nature humaine; une architecture si intimement liée à la nature qu'on la prend comme l'un de ses reflets. Cependant, cette architecture tend à connaître un inexorable déclin face à l'essor de nouveaux modes de vie portés par des conceptions modernistes du monde qui tendent de plus en plus à s'éloigner de la nature.■

---

*Étudiants en architecture, Université d'Urmia

1. Seyyed Hossein Nasr in Akrami, Gholâm-Rezâ, «Râz-hâye me'mâri-ye roustâyi» (Les secrets de l'architecture rurale), in *Maskan va mohit-e roustâ* (L'habitat et l'environnement ruraux), No. 131, automne 2010 (1389), pp. 27-150: 33.
2. Kousheshgarân, Ali-Akbar; Golvardi, Modjtabâ, «Martabeh shenâsi-ye me'mâri-ye doreh-ye sonnat: darâmadi bar martabeh shenâsi-ye me'mâri-ye roustâyi bar mabnâ-ye tabyin va naghd-e ârây-e Chistian Norberg-Schulz» (Le statut de l'architecture traditionnelle: introduction au statut de l'architecture urbaine au travers de la définition et de la critique de la pensée de Christian Norberg-Schulz), in *Maskan va mohit-e rustâ* (L'habitat et l'environnement ruraux), No. 143, Automne 2013 (1392), pp. 101-120: 102.
3. Voir *Ibid.*, p. 110.
4. Ayn-al-Qozat Hamadâni, p. 39.
5. Voir *Ibid.*, pp. 37-41.
6. Affilié au département de Meshguin Shahr, cette vallée se trouve presque au centre de la Province d'Ardebil.
7. Le terme *hunara* (*honar*) est un mot ancien employé dans les textes avestiques et pehlevis, notamment dans les *Gathas* où on trouve les traces les plus anciennes de ce mot. Celui-ci est, dans la langue avestique, composé de deux mots, le premier étant «*hou*» (équivalent de *nikou* (adjectif) et *nikouyi* (nom) qui signifient en persan le «bon», et la «bienfaisance») et le deuxième «*nar*» (équivalent de *tavân* (nom) et *dalir* (adjectif) en persan, signifiant la force et le courage).
8. *Ibid.*, pp. 42-43.

Bibliographie:

-Akrami, Gholâm-Rezâ, « Râz-hâye me'mâri-ye roustâ'i» (Les secrets de l'architecture rurale), in *Maskan va mohit-e roustâ* (L'habitat et l'environnement ruraux), N° 131, Automne 2010 (1389), pp. 27-150.
-Bazin, Marcel & Bromberger, Christian, avec la collaboration de Askari-Khânghâh, Asghar & Karimi, Asghar, *Gilân et Âzarbayjân oriental, cartes et documents ethnographiques,* traduit en persan par Farshtchiyân, Mozaffar Amin, Institut français de recherche en Iran, Bibliothèque iranienne, vol. 24, Téhéran. Ed. Toûss, 1987 (1365).
-Djâdjromi, Kâzem, *Motale'ât-e roustâyi* (Les études rurales), Téhéran, éd. Alborz-e farr-e dânesh, 2009 (1388).
-Kousheshgarân, Ali-Akbar; Golvardi, Modjtabâ, «Martabeh shenâsi-ye me'mâri-ye doreh-ye sonnat: darâmadi bar martabeh shenâsi-ye me'mâri-ye roustâ'i bar mabnâ-ye tabyin va naghd-e ârâ-ye Chistian Norberg-Schulz» (Le statut de l'architecture traditionnelle: introduction au statut de l'architecture urbaine selon la définition et la critique des pensées de Christian Norberg-Schulz), in *Maskan va mohit-e roustâ* (L'habitat et l'environnement ruraux), N°143, Automne 2013 (1392), pp. 101-120.
-Râheb, Ghazâl, «Derangui dar mafhoum-e roustâ» (Arrêt sur le concept de *village*), in *Madjaleh-ye mohit shenâsi* (La revue de la connaissance de l'environnement), N° 14, 2007 (1386), pp. 105-116.
-Sartipi, Mohsen, «Me'mâri-ye maskan dar roustâ-hâye Irân» (Architecture de l'habitat dans les villages iraniens), in *Maskan* (Habitat), N° 119, Automne 2007, pp. 2-15.
-Zargar, Akbar, *Darâmadi bar shenakht-e me'mâri-e roustâ'i-e Irân* (Introduction à la connaissance de l'architecture rurale en Iran), Téhéran, éd. Université Shahid Beheshti, 1999 (1371).



Les maisons traditionnelles de Téhéran

Marzieh Shahbazi

La capitale iranienne est dotée d'un riche patrimoine de nombreuses maisons traditionnelles. Elles datent en grande majorité de l'ère qâdjare et tout en étant de très beaux exemples de l'architecture traditionnelle, elles gardent chacune un caractère propre. Au cours des années, ces habitations ont changé et subi différentes modifications.

La Maison Ghavâmoddoleh

Cet édifice a été bâti sous le règne du monarque qâdjâr Mohammad Shâh. Il appartenait à un diplomate proche de la cour, Mirzâ Mohammad Ghavâmoddoleh Ashtiâni. Racheté par l'Organisation du patrimoine, il a été restauré et il est possible aujourd'hui de le visiter.





▲ *Maison Ghavâmoddoleh*

La partie de l'habitation qui reliait les corps des bâtiments *birouni* (partie publique de la demeure) et *andarouni* (partie privée) a été détruite lors des travaux d'extension de la rue Mirza Mahmoud. La grande terrasse, elle, a été convertie en salle des miroirs, phénomène architectural de l'époque qâdjâre, influencé par le développement des relations avec les Européens. Parmi les caractéristiques de ce monument, citons la parfaite symétrie dans la disposition des briques et des incrustations en bois de la façade, les sept portes typiques de l'architecture islamique iranienne, le bassin central entouré d'un jardin qui correspond exactement à un autre dans l'*andarouni*, et deux tours de vent symétriques qui invitent les visiteurs à se rendre aux étages supérieurs.

Deux escaliers mènent à l'intérieur de l'édifice; le rez-de-chaussée comprend deux grandes salles, deux couloirs et trois petites chambres et le premier étage, deux couloirs et douze chambres, disposés en même nombre dans les deux ailes est et ouest. Le sous-sol, uniquement accessible par le jardin intérieur, est situé sous les salles.

La salle des miroirs du rez-de-chaussée, pièce la plus vaste de la maison, est située dans le *birouni* et était la salle de réception des invités et des politiciens (souvent étrangers) de l'époque. Ainsi, les ornements de la pièce sont fortement influencés par des modèles occidentaux.

L'autre salle de réception de l'édifice, orientée sud et très ensoleillée, était utilisée en hiver. Elle compte une partie caractéristique, réservée au roi. Cette aile de l'habitation comprend huit pièces, uniquement accessibles par le corridor qui les longe. Les ornements intérieurs sont tous identiques, notamment des moulures, des fresques murales et des niches ornementées servant d'étagères.



▲ *Edifice Ma'soudieh*

L'Edifice Ma'soudieh

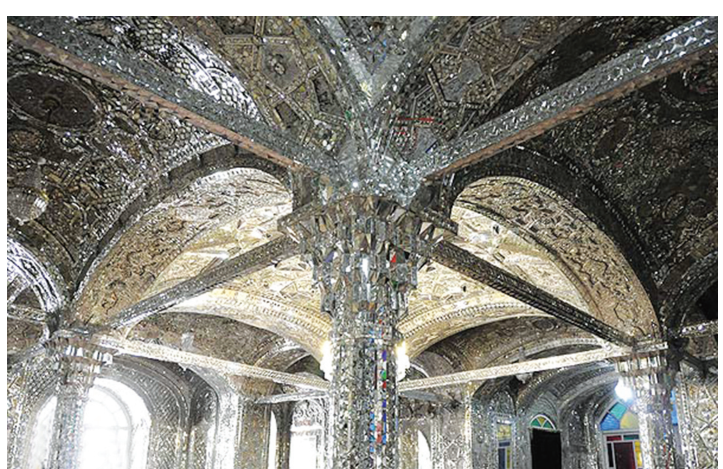
Cette demeure datant de la période qâdjâre est située sur la place Bahârestân à Téhéran. D'une superficie de quatre mille mètres carrés, comprenant *andarouni* et *birouni*, elle a été construite en 1916 par le gouverneur d'Ispahan, Mas'oud Mirzâ, dont le nom a été donné à l'édifice. Ce dernier est représentatif des spécificités de l'architecture traditionnelle, avec son jardin à l'iranienne et le classicisme de la décoration, qui est cependant légèrement marquée par le style occidental. L'édifice comprend cinq bâtiments, tous très ornés, avec des moulures, des carrelages typiques, des calligraphies, des fresques, des peintures murales et autres ornements architecturaux d'une délicatesse recherchée.

En raison de sa situation géographique, cet édifice a servi durant plusieurs événements politiques. Lors de la Révolution constitutionnelle, ce bâtiment était le quartier-général des constitutionnalistes, dans leur combat pour l'établissement d'une monarchie constitutionnelle. En 1908, c'est à proximité de cette demeure que l'attentat à la bombe contre le roi Mohammad Ali Shâh eut lieu, événement qui mena à la répression féroce des opposants, au canonnage de l'Assemblée nationale et à des combats et fusillades à l'intérieur de cette maison.

D'une superficie de quatre mille mètres carrés, comprenant *andarouni* et *birouni*, l'Edifice Ma'soudieh a été construit en 1916 par le gouverneur d'Ispahan, Mas'oud Mirzâ, dont le nom a été donné à l'édifice. Ce dernier est représentatif des spécificités de l'architecture traditionnelle, avec son jardin à l'iranienne et le classicisme de la décoration, qui est cependant légèrement marquée par le style occidental.



▼ *Maison d'Amir Bahâdor* ▶





C'est également dans cette demeure que beaucoup d'institutions culturelles nationales ont vu le jour. Ainsi, cet édifice a abrité la première bibliothèque nationale et le premier musée national: c'est en 1925 qu'une pièce de cet édifice devient la première bibliothèque officielle du pays, l'ancêtre de la bibliothèque nationale actuelle; et quelques années plus tard, une autre pièce de cette maison abrita des objets antiques venus des différentes provinces, et devint ainsi officiellement le premier musée national d'Iran, avant la construction du Musée de l'Antiquité.

Entre 1963 et 1964, cette demeure a provisoirement abrité une école militaire. En 1966, lors de la séparation du ministère de l'Education de celui de l'Art et de la Culture, elle hébergea également pendant quelque temps le ministère de l'Education.

La Maison d'Amir Bahâdor

L'éminente maison bicentenaire de la rue du Pont d'Amir Bahâdor porte le nom de son premier propriétaire, gouverneur, courtisan et ministre de Mozaffareddin Shâh. Un véritable chef-d'œuvre classique

dans la construction duquel les moindres détails du style architectural de la période nasséride[1] ont été respectés.

Les propriétaires suivants ont à leur tout tiré profité de cet édifice: citons Ali Asghar Hekmat, ministre des Affaires culturelles sous Rezâ Shâh Pahlavi, qui organisait de somptueuses réceptions dans l'immense cour centrale de cette habitation pour les étudiants boursiers en partance pour l'étranger; ou le poète, écrivain et journaliste Sâdegh Rezâzâdeh Shafagh qui tenait dans la salle de réception du premier étage un salon littéraire; ou encore Seyyed Hassan Taghizâdeh, l'un des chefs de file de la Révolution constitutionnelle, qui y organisait des rencontres non-officielles avec des ambassadeurs et des attachés étrangers.

Des photographies, calligraphies, documents et manuscrits historiques témoignant du passé mouvementé et prestigieux de cette habitation en ornent aujourd'hui les murs et les larges corridors.

Au nord de cet édifice se trouve l'ancien bureau de Fath Ali Shâh Qâdjâr, qui est également la plus ancienne pièce architecturale de ce vieux quartier de Téhéran. Précisons également pour l'anecdote qu'une cape en velours de Nâssereddin Shâh Qâdjâr, souvenir de son deuxième voyage à l'étranger, a été pendant des décennies l'une des attractions de cette maison.

L'intérêt de cette demeure réside dans la richesse culturelle du quartier, marqué par la cohabitation des religions musulmane, juive et chrétienne. Il existait autrefois une église catholique et une école française dans ce quartier, qui était le lieu de célébration d'événements religieux de ces différentes confessions, comme le Nouvel an chrétien ou les commémorations de l'Ashourâ.

L'édifice Fâzel Arâghi

Cet édifice, situé à l'ouest de la place Ferdowsi, appartenait à Fâzel Arâghi, conseiller et ex-président du Conseil d'Etat. Depuis 1955, une aile de cet édifice abrite un centre de recherches médicales.

La façade en relief rehausse l'intérêt



▲ *L'édifice Fâzel Arâghi*

de cet édifice. La partie la plus avancée comprend une porte toute en verre au centre du rez-de-chaussée et une fenêtre également en verre juste au-dessus, au premier étage. En haut du bâtiment, près du toit incliné, une inscription faite de briques en relief orne le bâtiment. Toutes les fenêtres et portes de cet édifice sont entourées par une fine marge turquoise de brique en relief. Ses tuiles sont d'une délicatesse recherchée et portent des scènes de la vie des rois de la Perse antique.

C'est en 1912 que ce qui est considéré comme la plus belle maison traditionnelle de la capitale iranienne est construite au nord-est de la place Imâm Khomeyni pour Ja'far Gholi Khân Bakhtiâri. Cet édifice offre un superbe mélange d'éléments ilkhanides du XIIIe siècle et d'architecture qâjdâre du XIXe siècle.

La Maison du commandant Assad, révolutionnaire constitutionnaliste bakhtiâri

C'est en 1912 que ce qui est considéré comme la plus belle maison traditionnelle de la capitale iranienne est construite au nord-est de la place Imâm Khomeyni pour Ja'far Gholi Khân Bakhtiâri. Elle est en fait la dernière partie restante d'une belle et célèbre construction ilkhanide. Ce bâtiment historique est situé rue Ferdowsi dans l'enceinte de la Banque Nationale, qui l'a acquis au début du XXe siècle. Cet édifice offre un superbe mélange d'éléments ilkhanides du XIIIe siècle et d'architecture qâjdâre du XIXe siècle.

Desservie par une allée ilkhanide, pavée et bordée d'arbres, cette demeure a logé de nombreuses personnalités historiques, iraniennes et étrangères. De



▲ *Maison du commandant Assad*



▲ *Maison Shaghâghi*

l'allée, seule une petite partie existe toujours, près de la maison Assad. Ce bâtiment a été depuis reconverti en musée de la Banque Nationale pour rassembler les cadeaux et les dons des autres banques du monde. L'accès de ce musée privé est malheureusement réservé aux invités de la Banque.

La Maison Shaghâghi

Datée de la fin de la dynastie qâdjare, la maison Shaghâghi est située au nord du 12e arrondissement de Téhéran, dans la rue Koushk, entre les rue Ferdowsi et Lâleh zar. Souvent appelée la maison Koushk, du nom de sa rue, la maison de la famille Shaghâghi, désormais administrée par l'Organisation du Patrimoine iranien, abrite le centre d'études de cette organisation.

La Maison Emâm Djom'eh

C'est dans l'un des quartiers historiques de Téhéran que se trouve cette célèbre maison traditionnelle, au nord de la rue Nâsser Khosrow. Bâtie au début du XIXe siècle, elle appartenait d'abord au chancelier de Nâssereddin Shâh, Mirzâ Aghâ Khân, avant d'être rachetée par l'Imâm du Vendredi (*Imâm Djom'eh*) de Téhéran.

■

1. Période du règne de Nâssereddin Shâh Qâdjâr.



▲ *Maison Emâm Djom'eh*

L'architecture traditionnelle de Kâshân au travers de quelques exemples

Shahâb Vahdati



▲ *Maison des Boroudjerdi*

Située au nord de la province d'Ispahan, la ville de Kashân est la première grande oasis sur la route Qom-Kermân qui serpente entre les déserts du centre de l'Iran. Son charme est en partie dû au contraste entre les paysages désertiques arides et une oasis joyeusement verte. Les découvertes archéologiques réalisées dans les collines de Sialk, à 4 km de la ville, ont fait connaître cette région en tant que l'un des principaux centres de civilisation à l'époque préhistorique. L'histoire très ancienne de la région marque aujourd'hui encore la ville. Ainsi, la ziggourat vieille de sept mille ans de Sialk peut toujours être vue depuis la banlieue de Kashân. Mais l'histoire de la ville elle-même commence avec la période islamique de l'Iran, qui lui offre d'autres richesses. Aujourd'hui, grâce à son histoire, son architecture caractéristique et son ambiance particulière, Kâshân s'est fait une bonne réputation en tant que destination touristique après les grandes villes iraniennes à la renommée mondiale telles qu'Ispahan ou Shirâz.

Il existe à Kashân au moins dix-neuf maisons historiques bien conservées. La conception et les principaux composants des maisons historiques suivent la tendance générale de l'architecture traditionnelle, mais se déploient cependant dans des espaces nettement plus vastes et sont le résultat d'un artisanat architectural plus raffiné, accompagné d'éléments luxueux. Les exemples typiques en sont la maison des Boroujerdi, celle de Bani Kâzemi et celle de Mortazavi.

36

La maison des Boroudjerdi

Construite en 1857 sous la direction de l'architecte Ali Maryam, cette maison est l'un des célèbres manoirs historiques de Kashân. Sa construction a été commandée par Hadj Jafar Boroudjerdi, un marchand de Kashân importateur de marchandises provenant de Boroudjerd - d'où son nom - pour sa jeune épouse. Cette dernière appartenait à la famille des Tabâtabâ'i pour qui ce même architecte avait construit une autre des maisons historiques de la région. Les travaux de construction des bâtiments du *birouni* (l'espace extérieur) et de l'*andarouni* (espace privé et interdit d'accès aux visiteurs masculins sans liens de parenté familiale) ont pris fin en 1892. Plus de 150 artisans ont participé à ces travaux. Le présent article ne décrit que le *birouni*, qui est aujourd'hui propriété de l'Etat et géré par l'Organisation iranienne du patrimoine culturel (OIPC ou Sâzeman-e Mirâs-e Farhangui) de Kashân. La maison des Boroudjerdi est depuis 1974 enregistrée par l'OIPC dans la liste des monuments historiques du pays.

Le *birouni* de cette maison est organisé autour d'une longue cour rectangulaire, aux extrémités opposées où les bâtiments du *birouni* ont été érigés. Le premier corps du bâtiment, qui ferme le front sud-ouest de la cour, est la partie la plus travaillée de la demeure et comprend une grande et majestueuse salle de réception (*tâlâr*) entourée de pièces principales et secondaires. En face de la salle de réception, une zone relie le hall à la véranda qui donne sur la cour (*iwân*). L'ensemble des pièces est relié par deux grands espaces couverts.

La plupart des principales pièces du *birouni* sont somptueusement décorées, en particulier la salle de réception principale, que surplombe un dôme aux décorations et ouvertures lumineuses aux effets chatoyants. L'intensité lumineuse extérieure de ces ouvertures ajoutée à celle de la lampe principale couronnant le dôme, confère à celui-ci une présence particulièrement frappante. Les murs du *shâhneshin* (partie de la salle de réception réservée aux invités d'honneur) sont ornés des portraits des rois qâdjârs, selon un style clairement et explicitement influencé par la peinture occidentale.

Tous les murs de la salle de réception sont ornés de fines sculptures en stuc coloré. Avec sa haute façade distinctive qui supporte la masse imposante de la



▲ *Maison des Boroudjerdi*

toiture, l'*iwân* revendique sa splendeur. L'assortiment de ces éléments, encore renforcés par les deux *bâdgirs* (tours de vent: dispositifs de circulation et de rafraîchissement de l'air) qui encadrent ce front, rappellent au visiteur l'importance de cette partie de la maison. La piscine allongée située sur l'axe de la cour, ainsi que les parterres de fleurs qui l'ornent symétriquement contribuent à la majesté de la vue. La grande cave (*sardâb*) de la maison se trouve également dans ce complexe, accessible depuis la cour par une porte située sous l'*iwân* principal.

Il existe à Kashân au moins dix-neuf maisons historiques bien conservées. La conception et les principaux composants des maisons historiques suivent la tendance générale de l'architecture traditionnelle, mais se déploient cependant dans des espaces nettement plus vastes et sont le résultat d'un artisanat architectural plus raffiné, accompagné d'éléments luxueux.

À l'autre bout de la cour se dresse un autre bâtiment qui, en comparaison avec celui du sud-ouest, semble assez modeste. Il comprend une salle s'ouvrant sur cinq côtés par des portes-fenêtres (*panj-dari*), une salle de réception et de repos pour les invités de marque (salle *shâhneshin*) qui mène à un *mahtâbi* (chambre de repos ouverte sur plusieurs côtés en forme de terrasse haute), et sur sa façade arrière, un *bâdgir*. L'intérieur de la salle est décoré avec des sculptures en stuc, et deux petites chambres à trois fenêtres (*seh-dari*) sont situées de chaque côté de la salle. Leur hauteur modeste par rapport à celle de la salle principale et ses espaces adjacents, démontre un agencement fonctionnel. Dans la cour, le long du mur sud, trois chambres et aires de service sont disposées, et la paroi opposée comprend une arcade au centre de laquelle l'*iwân* à colonnes est visible. La façade de ce front est une copie symétrique de celle du côté opposé. L'entrée de la maison comprend une arche de passerelle décorée de sculptures en stuc, plusieurs espaces consécutifs aux affectations fonctionnelles et un corridor menant à la cour. Cette demeure est également remarquable de par ses fresques, œuvres du peintre de la période qâdjâre Kamâl-ol-Molk.

La maison des Mortazavi

La maison des Mortazavi est une autre des constructions historiques à l'origine privée de la ville de Kâshân. La partie principale de cette maison comprend trois corps de bâtiments organisés des trois côtés d'une cour carrée. La maison dispose d'une cour en forme d'allée périphérique étroite qui relie les bâtiments des trois côtés. Sur le côté ouest, ce niveau de la cour est relié au niveau inférieur par deux escaliers qui semblent être des ajouts ultérieurs.

Les bâtiments du front nord-ouest ont deux étages en plus du rez-de-chaussée et occupent plus d'espace que les deux autres corps du bâtiment. Ce front est composé d'un *iwân* central et d'une salle à cinq entrées (*panj-dari)*, d'une salle de réception, de deux pièces de séjour à trois entrées (*seh-dari*) qui passent près de l'*iwân*. La façade sud apparaît comme un espace ininterrompu divisé par des rangées de colonnes entourant une salle de réception centrale, des deux côtés de laquelle se trouvent deux séjours à trois entrées (*seh-dari*).

La répétition des colonnes de chaque côté des deux entrées de la salle de réception crée l'impression que la salle



▲ *Maison des Mortazavi*

est précédée d'un *kafsh-kan* (espace dédié aux chaussures que l'on enlève avant d'entrer dans la salle). Ce grand espace de la salle de réception est relié d'un côté à une pièce sombre et non éclairée, et de l'autre à l'entrée de l'édifice, de sorte qu'il peut être utilisé indépendamment de la maison, par exemple comme un *hosseiniyeh* (salle de rassemblement pour commémorer le deuil de l'Imâm Hossein). Le bâtiment du front sud-ouest est aménagé d'une manière inhabituelle, avec un large corridor qui coupe le milieu de la façade et deux pièces de séjour à trois entrées (*seh-dari*) qui se trouvent à ses extrémités. Il comporte aussi une cour de service irrégulière qui est comme cachée derrière l'extrémité ouest de ce front, et qui s'inscrit dans le prolongement de l'une des pièces *seh-dari,* qui s'ouvre sur les deux cours des deux côtés du bâtiment.

Les *sardâb* bien dessinés et travaillés sont situés sous les trois bâtiments du complexe. Le *sardâb* aménagé au-dessous du bâtiment nord-ouest comprend un grand espace situé face à un *iwân* et permettant l'accès au *godal-bâghcheh* (un petit espace jardin situé à un niveau inférieur à la cour). D'autres pièces fonctionnelles complètent ce *sardâb*. Le *sardâb* du bâtiment sud abrite une salle de réception, une pièce de séjour aménagée derrière elle, et deux autres pièces de chaque côté de la salle de réception, qui est également accessible depuis la cour. Chacune des pièces adjacentes de la salle de réception est en face d'une sorte de balcon muni d'un toit. Le *sardâb* du bâtiment sud-ouest comprend deux pièces, chacune dotée d'une antichambre. La cour centrale, ornée d'un bassin rectangulaire, est entourée de parterres de fleurs symétriquement disposés autour d'elle.

Au nord-est de la cour principale se trouve une seconde cour qui, bien que maintenant pleinement intégrée, semble

être un ajout ultérieur à la maison. Cette seconde cour est également construite sur deux niveaux, mais ne suit pas un motif géométrique régulier. Les premiers étages et le sous-sol du côté sud-est comprennent chacun trois chambres simples. Les chambres du premier étage ont des entrées séparées et sont utilisées de façon indépendante. Au niveau du *godal-bâghtcheh*, le front nord-ouest de cette cour dispose d'une allée, tandis que le front nord affiche une arcade.

La maison des Banikâzemi

Cette maison historique est l'un des anciens édifices les mieux conservés de Kashân. Sa construction remonte à 1770. Cette demeure était à l'origine composée d'un espace extérieur (*birouni*) et d'espaces de vie intérieurs (*andarouni*), mais la maison ne comprend aujourd'hui que ce dernier, le *birouni,* construit dans la partie ouest de la cour, a été séparé du complexe principal. Les principaux espaces de la maison forment deux fronts de chaque côté de la cour. Les bains ont été construits sur deux étages tandis que les arcades et les *iwâns*, légèrement en retrait par rapport à la cour, sont surélevés.

Dans le bâtiment sud de la cour, une grande salle de réception, également desservie par une arrière-cour et bénéficiant de l'accès aux pièces l'entourant des deux côtés, fait face à un vaste *iwân.* Le plafond de cette salle est travaillé selon les techniques de l'époque. Construit au centre de ce corps de bâtiment, l'*iwân* donne accès des deux côtés aux chambres entourant la salle de réception. Les pièces qui entourent ainsi symétriquement l'*iwân* sont décorées de stuc et de miroirs. Le devant de cet *iwân* est remarquable de par les décorations fines de sa voûte. La finesse d'exécution de cet *iwân* le fait apparaître comme l'élément le plus important de ce corps de bâtiment. Deux grands attrapes-vents



▲ *Maison des Banikâzemi*

se trouvent derrière la façade.

Quant au bâtiment situé au nord de la cour, il comprend plusieurs pièces de séjour, ainsi que deux *howzkhâneh* (piscines couvertes). Les pièces à trois entrées (*seh-dari*) sont disposées de façon à abriter entre elles deux petits *iwâns,* qui recouvrent et donnent accès à des caves. Les pièces sont donc accessibles par les *iwâns*. La plus grande des deux *howzkhâneh,* construite dans l'axe de la cour, est située derrière la *seh-dari* qui donne sur la cour, bien qu'elle n'y ait pas accès. L'autre piscine est située à l'angle opposé, et son plafond comporte des décorations en plâtre. Elle est liée à deux *seh-dari* construites sur ses deux ailes.

Sous chacun des bâtiments nord et sud s'étendent des *sardâb* spacieux, accessibles de la cour par un escalier. Le grand bassin allongé de la cour centrale, lui, s'étend entre ces deux corps de bâtiments principaux et est entouré de quatre jardins. Les façades intérieures de la maison sont décorées avec des sculptures en stuc, comme le sont leurs pilastres et inscriptions.

Trois entrées du manoir sont situées au nord de la cour. L'entrée principale combine deux vestibules octogonaux (*hashti*) et deux corridors menant à la cour. L'arc couronnant le premier vestibule de cette entrée se trouve au niveau de l'étage supérieur, de sorte qu'une fois passé, le visiteur sera progressivement conduit dans le corridor en pente au deuxième vestibule et de là, vers la cour.

L'architecture locale traditionnelle

En accord avec la tendance à la modernisation dans l'histoire récente de l'Iran, la plupart des habitations construites par les classes moyennes à Kashân depuis 1950 comprennent tout ou bien en partie



▲ Sardâb *de la maison des Tabâtabâ'i*

les unités suivantes: entrée, cour, salon, salle de réception, cuisine, salle de bain, chambre à coucher, lieu de stockage, escalier et hall. Une maison typique

Une maison typique contemporaine n'a généralement plus de cour au sens traditionnel du terme (la cour comme élément central de l'habitation et organisant la disposition de toute l'habitation autour d'elle) et dans les cas où il existe une cour à l'ancienne, elle est généralement utilisée comme lieu de stationnement ou comme une allée entre le parking et la rue.

contemporaine n'a généralement plus de cour au sens traditionnel du terme (la cour comme élément central de l'habitation et organisant la disposition de toute l'habitation autour d'elle) et dans les cas où il existe une cour à l'ancienne, elle est généralement utilisée comme lieu de stationnement ou comme une allée entre le parking et la rue. Différentes

parties de la maison peuvent être connectées directement ou bien à travers des corridors. Ce nouvel arrangement contraste fortement avec la conception traditionnelle qui persiste jusqu'aux années 1950.

Quand un visiteur entre dans une maison historique de Kashân, une haute porte attire son attention et sa première impression sera marquée par la diversité qui caractérise la conception des étages et la hauteur des plafonds, le travail avec la lumière et la variabilité de la luminosité dans les différentes pièces, ainsi que par l'harmonie entre espaces ouverts et fermés. Ces observations conduisent à penser que la majorité de ces habitations ont certes été construites d'après des plans préalables, mais que ces plans ont été modifiés par des improvisations pendant ou après la construction.

Les maisons construites à Kashân avant 1920, comme toutes les maisons prémodernes des classes moyennes et supérieures, étaient composées de deux espaces principaux: un espace public pour les invités masculins ou espace *extérieur* (*birouni*), et des espaces de vie pour les membres de la famille proche ou espace *intérieur* (*andaroun* ou *andarouni*).



▲ *Seh-dari, maison des Tabâtabâ'i*

Les espaces publics extérieurs

Les espaces publics incluent le portique, une somptueuse pièce disposant de cinq entrées (*panj-dari*) et le salon. Ce dernier était utilisé pour les grandes occasions telles que les fêtes, les funérailles ou les réunions. Il servait également de salle de classe pour les enfants qui apprenaient sous la tutelle des maîtres l'essentiel de l'enseignement classique: les lettres persanes et arabes, la calligraphie, la peinture et autres arts et sciences traditionnels (*oloum-e ghadim*).

Les espaces intérieurs de la maison ou *andarouni*

Après être entré par la haute porte et passé par un vestibule voûté et bas assez vaste et ouvrant sur plusieurs côtés (*hashti*), le visiteur marchait dans le corridor et atteignait des plates-formes (*sakkou*) qui menaient d'abord aux espaces publics (extérieurs ou *birouni*) disposés de façon à être proches de l'entrée principale de la maison, puis à l'*andarouni*, ensemble des espaces privés et interdits d'accès aux non-membres de la maison. Ensuite, on entrait dans la cour, élément principal de l'*andarouni*, mais aussi souvent du *birouni*, avec sa petite véranda et une terrasse surélevée protégée par une balustrade. Basées sur leur taille, les pièces principales sont faites avec deux, trois ou cinq portes-fenêtres qui ouvrent sur la cour. Elles sont connues sous les noms respectifs de *do-dari*, *seh-dari* et *panj-dari*. Les autres pièces aux fonctions définies sont le débarras (*anbâri*), le salon, la salle à l'arrière, un espace privé doté d'une piscine couverte au centre (*howzkhâneh*), le sous-sol, le sous-sol de l'arrière, une retraite (*zâvieh*), la chambre supérieure,

les pièces réparties dans les deux angles de l'étage supérieur (*gushvâr*), le toit, l'espace privé, le jardin, la cuisine, le cellier, le lavabo, la piscine et l'entrée (*pastou*). Aucun des trois différents types d'espaces ouverts, d'espaces couverts (par exemple les arcades), et fermés de ces maisons ne peut être considéré comme autonome ou isolé. Des pièces fermées, comme par exemple un *seh-dari* et un autre à l'arrière du bâtiment, pouvaient immédiatement entrer dans une combinaison permettant d'accueillir un grand nombre de personnes.

De même, un certain nombre d'espaces individuels, comme des pièces à deux fenêtres, les balcons, ou des chambres secondaires utilisées ensemble, pouvaient fournir une très grande superficie. Les chambres, la cour, et les balcons fournissaient ensemble le plus grand espace utilisable de la maison. Les portes intérieures ou bien les couloirs qui relient une chambre à une autre sont appelés *harim* (littéralement «limites»). Avec l'utilisation de rideaux couvrant tout un pan d'une pièce et en ouvrant les portes-fenêtres, on pouvait combiner la partie privée de la maison avec sa section utilisée publiquement.

Pour illustrer la disposition de l'espace dans la structure complexe d'une maison de Kashân, on peut envisager un axe vertical et un autre horizontal. Des espaces tels que la cour ou le balcon, qui ont le plus de potentiel pour un usage double, occupent une place centrale dans toute la structure. Les zones de l'entrée jusqu'à la cour peuvent être envisagées sur l'axe horizontal et les étages sur l'axe perpendiculaire de l'espace. Les pièces qui entourent la cour et se trouvant sur l'axe horizontal sont appelées le front intérieur (*djelo-sarâ*), et celles sur l'axe vertical, la chambre basse (*pâ'in-khâneh*). Le niveau le plus éloigné sur l'axe horizontal s'appelle la case arrière (*aghab-sarâ*), et l'espace le plus haut sur l'axe perpendiculaire est appelé le toit (*bâm*). La taille de ces différents niveaux dépend de la taille de la cour et des ressources financières du propriétaire.



▲ *Toit (*bâm*) du hammâm Soltân Amir Ahmad, Kâshân*

Pour créer un espace approprié à un événement donné, les deux axes cités ainsi que la question des dimensions de l'espace étaient pris en compte. La vue, en particulier sur la cour, et l'éclairage étaient également soigneusement considérés. Au vu des caractéristiques de l'architecture et de l'aménagement intérieur traditionnel, la vue et l'éclairage sont des éléments décisifs dans la production d'une impression finale sur et par l'espace.

Encore quelques exemples de l'architecture résidentielle

La maison des Tabâtabâ'i, construite au début des années 1880, compte un total de quatre cours. La particularité de ce quasi-palais est ses élégants vitraux, sans parler de l'étendue de la maison qui est d'une superficie totale de 5 000 m2, avec de beaux jardins et des étangs dans la cour, une enfilade classique et une

entrée voûtée. Cette immense maison appartenait autrefois à une famille de marchands prospères. On peut aujourd'hui en apprécier les tours de vent qui fonctionnent toujours admirablement. A l'intérieur, en plus de la structure, on peut admirer les fresques et les ornements étonnants des pièces, les élégants vitraux et autres caractéristiques classiques d'une architecture résidentielle traditionnelle persane.

La maison des Ameri a été construite à l'époque zend (XVIIIe siècle) pour Aghâ-Ameri, le gouverneur de la ville de Kashân, qui assurait la sécurité de la route entre Téhéran et Kermân, route notamment de commerce très importante. Cette magnifique maison est l'un des beaux joyaux architecturaux de la ville et l'un des quelques très grands bâtiments qui ont été conservés dans le centre-ville. Sa superficie est de 9 000 m2. Comme les autres bâtiments proches, la maison des Ameri a été reconstruite au XIXe siècle, après avoir été endommagée à la suite d'une série de tremblements de terre. Aujourd'hui, la maison est devenue un musée.

La maison des Abbâsi, datant de la fin du XVIIIe siècle, constitue un bel exemple de l'architecture résidentielle à Kâshân. Elle est située à proximité d'autres bâtiments semblables, comme la maison des Tabâtabâ'i. Cette résidence dispose de six cours et pouvait loger plusieurs familles. Le plafond de l'une des pièces est intégralement couvert de fragments de miroir disposés de manière à rappeler la nuit étoilée. En outre, le bâtiment comporte des passages secrets, peut-être pour prévenir des attaques. La maison des Abbâsi est également aujourd'hui un musée.

D'autres attractivités architecturales de la ville

Dans la ville de Kâshân, il est possible de se perdre dans l'antique marché de la ville, de visiter les incroyables jardins de rosiers de Damas qu'un chevalier français revenu d'Iran fit connaître en France au



▲ *Mosquée historique d'Aghâ Bozorg*

XIIIe siècle, ou d'assister à l'extraction artisanale de l'eau de rose dans cette ville réputée pour ses roses et son savoir-faire en la matière. Il est également possible de visiter d'autres bâtiments historiques dont voici quelques exemples:

- La mosquée historique d'Aghâ Bozorg: cette mosquée fut construite à la fin du XVIIIe siècle dans le centre-ville par le maître architecte Ali Hadj Shabân, maître de l'architecte Ali Maryam, qui construisit entre autres les maisons Tabâtabâ'i et Boroudjerdi.
- Le sanctuaire d'Abou Lo'lo: Ce très vieux sanctuaire datant du XIe siècle constitue un bel exemple de l'architecture médiévale perso-khwarazmite, avec notamment son portique et son dôme conique décoré avec des céramiques en turquoise, ses plafonds peints et son patio.

Parmi d'autres exemples architecturaux de la ville, citons la maison des Sharifi, la maison d'Amir Soltân Yâsin, les bains d'Amir Soltân (toujours en activité) et la forteresse de Dokhtarân.

Et bien entendu, l'endroit le plus fameux de Kâshân: le Jardin de Fin. Ce jardin, l'un des plus beaux jardins historiques du Moyen-Orient, est en plus de sa dimension esthétique, un endroit historiquement chargé, puisque ce fut dans ce jardin que le chancelier Amir Kabir, le principal instigateur de la modernisation de l'Iran durant l'ère qâdjâre, fut assassiné sur ordre du roi Nâssereddin Shâh. Le jardin s'étend sur une superficie de 3 hectares et sa cour principale est entourée de murs terminés par quatre tours rondes. Comparé à d'autres jardins persans de cette période historique, il contient plusieurs réservoirs d'eau et, en conséquence, une végétation luxuriante.

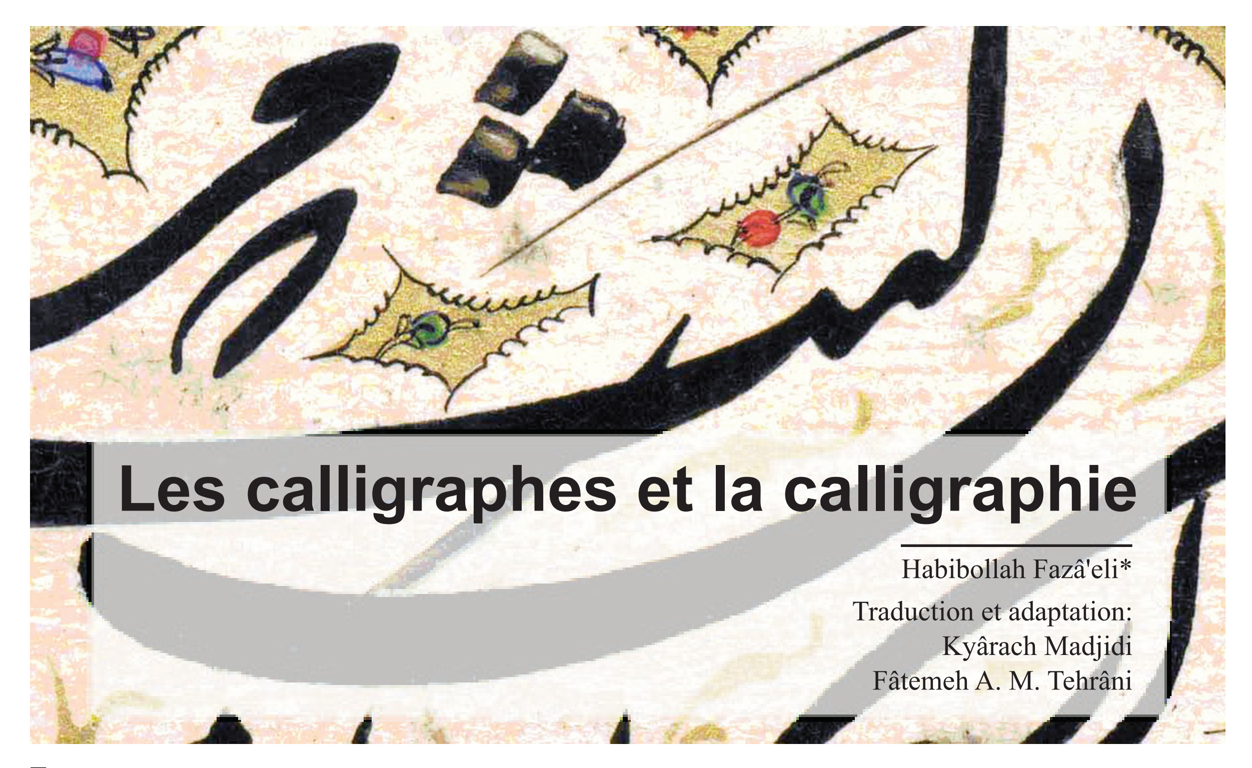
Le Bazar de Kashân est également intéressant architecturalement et peut être considéré en ce sens comme une attraction touristique à part entière. Il suffit de regarder par-dessus son dôme monumental pour comprendre son importance; en outre, en payant une modique somme aux guides autoproclamés du marché, il est possible d'accéder aux toits et d'admirer, en plus du panorama magnifique de la vieille ville, le génie inhérent à la construction d'une si grande structure urbaine avec des briques crues. ■



▲ *Sanctuaire d'Abou Lo'lo*

Sources:

- Rajabi Parviz, *Kâshân, negin-e angoshtari-e târikh-e Irân* (Kashân, un joyau sur la bague de l'histoire iranienne), Téhéran, Pajvâk Keyvân, 2009.
- *Ganjnameh*, *Encyclopædia of Iranian Islamic Architecture*, ed. Kambiz Hâjighâssemi, I. *Mansions of Kashan*, Tehran, 1996; VI. *Mosques,* Tehran, 2004.
- http://www.iranicaonline.org/articles/kashan-v4-historic-mansion



Les calligraphes et la calligraphie

Habibollah Fazâ'eli*

Traduction et adaptation:
Kyârach Madjidi
Fâtemeh A. M. Tehrâni

La calligraphie signifie l'art de bien former les caractères d'écriture en créant de la beauté, et le calligraphe est celui qui s'efforce de faire de l'écriture un art. La compréhension de la calligraphie en tant qu'art est parfois difficile. On a l'impression que pour comprendre et se réjouir de l'expérience visuelle de la calligraphie, il faut savoir que le calligraphe, en plus d'écrire un texte, vise à produire une œuvre d'art dotée d'une valeur esthétique.

Le terme de «calligraphie» est entré dans le vocabulaire latin dès le XVe siècle, mais il faut attendre le XIXe siècle pour voir son emploi véritablement se répandre. Face à cela, la calligraphie est reconnue en tant qu'art distingué depuis plusieurs siècles dans les pays musulmans et de l'Extrême-Orient. En Europe et à partir de l'époque médiévale, bien que les États et l'Eglise s'intéressent à la calligraphie (comme les épigraphes romaines ou les manuscrits de l'Évangile), cette dernière y fut néanmoins considérée comme un art secondaire réservé aux riches nobles et à leurs bibliothèques.

Avant l'islam, diverses écritures y compris cunéiforme, pehlevi et zand étaient répandues, mais après l'avènement de l'islam, les Iraniens acceptèrent l'alphabet et les écritures islamiques. La calligraphie est importante pour les musulmans car ils la considèrent comme une figuration de la parole de la révélation. La plupart des transmissions des écritures tant ordinaires que calligraphiques furent le fait des Iraniens. Ces derniers ont porté cet art à son apogée, en inventant de nouveaux styles et de nouveaux outils d'écriture. On retrouve le même phénomène dans les pays alors sous influence iranienne dont les pays de l'Asie Centrale, l'Afghanistan, le Pakistan et l'Inde. Ainsi la calligraphie dans cette région fut-elle considérée comme le plus distingué des arts visuels ayant son esthétique spécifique.

Après la conquête de l'Islam en Iran, la calligraphie existe sous différentes formes. Sous le règne des Ilkhanides, l'ornement de manuscrit avec ces calligraphies travaillées accompagnées de dessins décoratifs se répand. Par la suite, sous le règne des Timourides en Iran, la calligraphie atteint un haut niveau de raffinement. Mir-Ali Tabrizi, en combinant le style d'écriture *naskh* à celui de *ta'liq,* a créé le style *nasta'liq*. Le calligraphe le plus célèbre du Coran à cette époque est Baysanghor-Mirzâ.

Tout ce qui existe actuellement comme styles et



▲ *Calligraphie du Coran par Baysanghor-Mirzâ*

outils d'écriture calligraphiques en Iran a été inventé plutôt pour illustrer et écrire des textes non-religieux comme les recueils des poèmes, la correspondance administrative, ou encore orner des objets artistiques raffinés. A l'inverse, chez les Arabes et chez les Turcs ottomans, la calligraphie avait un aspect religieux plus marqué.

On peut considérer l'écriture *ta'liq* comme étant la première écriture persane. Cette écriture, également appelée *torsol*, voit le jour au début du VIIe siècle de l'Hégire et est utilisée pendant près d'un siècle. Le *ta'liq* est élaboré à partir d'éléments empruntés aux styles *naskh* et *riq'ah*, et Khâjeh Tâj Salmâni en définira les règles. À partir de l'écriture *ta'liq*, qui est donc la première écriture formée persane au IXe siècle de l'Hégire, Mir-Ali Tabrizi, en combinant deux écritures *naskh* et *ta'liq*, crée une écriture appelée *naskhta'liq*, qui deviendra ensuite *nasta'liq*. Cette écriture est très appréciée et est à l'origine d'une grande évolution dans l'art de la calligraphie. Sous le règne de Abbâs Ier le grand, cette écriture arrive à son apogée de beauté, notamment grâce au calligraphe Mir-Emâd Hassani.

En général, on peut considérer la période du IXe siècle jusqu'au XIe siècle de l'Hégire comme les siècles les plus brillants dans le domaine de la calligraphie en Iran. Au milieu du XIe siècle, en modifiant l'écriture *nasta'liq*, Mortezâ Qoli Khân Shâmlou, gouverneur de Harât, invente le *shekasteh nasta'liq* (littéralement: «*nasta'liq* brisé»), écriture purement persane. L'une des raisons de son apparition est qu'elle permet d'écrire plus vite et plus confortablement. Elle fut donc surtout utilisée pour la correspondance. Il en va de même pour l'apparition de l'écriture *ta'liq*: afin de pouvoir écrire plus vite, les Iraniens créèrent le *shekasteh ta'liq* (littéralement, «*ta'liq* brisé»), qui fut porté à sa perfection

> La plupart des transmissions des écritures tant ordinaires que calligraphiques furent le fait des Iraniens. Ces derniers ont porté cet art à son apogée, en inventant de nouveaux styles et de nouveaux outils d'écriture. On retrouve le même phénomène dans les pays alors sous influence iranienne dont les pays de l'Asie Centrale, l'Afghanistan, le Pakistan et l'Inde.

par le derviche Abd-al-Madjid Tâleqâni. La calligraphie iranienne perd ensuite progressivement sa fonction principale, c'est-à-dire «écrire», pour répondre aux besoins d'une société moderne.

Mirzâ Mohammad Rezâ Kalhor innove dans ce domaine en produisant de nombreux exemples de calligraphie sur pierre, avec de l'encre visqueuse et indélébile, créant également son propre style. Après Kalhor, Emâdol-Ketâb Seifi Qazvini se consacre à la calligraphie en s'inspirant surtout des œuvres de Kalhor dont il s'emploie à répandre le style. On pourrait considérer Emâdol-Ketâb, comme le dernier maillon de la chaîne des anciens maîtres de calligraphie. Il nous reste de lui *Adab al-Mashq* (Manières d'entrainement), qui rassemble ses essais de calligraphie.



▲ *Écriture* shekasteh *par le derviche Abdol-Madjid Tâleqâni*



▲ *Œuvre de Mirzâ Mohammad Rezâ Kalhor*

Au XIIIe siècle de l'Hégire, sous la dynastie qâdjâre, de grands calligraphes apparaissent et contribuent à une plus grande diffusion de cet art. Nous pouvons notamment citer les noms de Abbâs Nouri, Vesâl Shirâzi, Ahmed Shâmlou Mashhadi, Fath'Ali Hejâb, Mir-Hossein Khoshnevis, Assadollâh Shirâzi, Mirzâ-Âghâ Khamseyi, Abolfazl Sâvoji, Abdol-Rahim Afsar, Mohammad Hossein Shirâzi, Abdol-Hamid Mâlekol-Kalâmi, Ali Naqi Shirâzi, Mirzâ-Mohammad Tehrâni (Mirzâ Amou), Bahâol-Din Kâteb, Jali Isphahâni, Hassan Khân Shâmlou, Khâjeh Ekhtiâr Monshi, Zeinab Shâhdeh, Seyyed Ahmad Mashhadi, Djavâd Sharifi, Sâheb Ghalam, Abdol-Rashid Deylami, Mahmoud Shahâbi,



▲ *Mirzâ-Qolâm Rezâ Ispahâni*



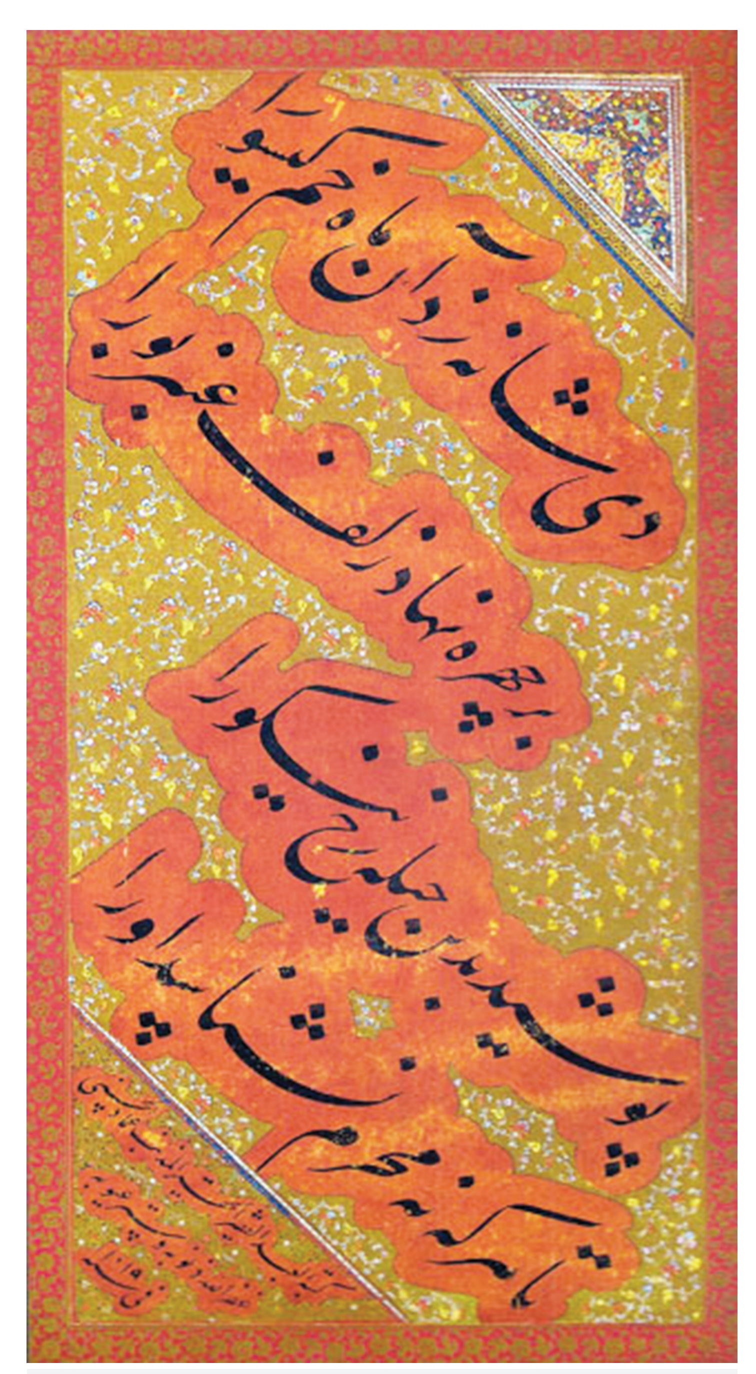
▲ *Mirzâ Mohammad Rezâ Kalhor*

Ashrafol-Ketâb, Molânâ Yâri, Mirzâ-Ahmad Neirizi, Mir-Ali Heravi, Mir-Moez Kâshâni, Nouri Lâhidji, Mirzâ-Tâher Khoshnevis, Hassan Harissi, Âghâ Mirzâ Boyouk Adib, Bakht Shokouhi, Douz Douzani, Mirzâ-Qolâm Rezâ Ispahâni, Mirzâ-Mohammad Rezâ Kalhor, Emadol-Ketâb Seifi Qazvini, Maryam Bânou.

A l'époque contemporaine, plusieurs calligraphes de renom se sont attachés à répandre et raviver l'art du *nasta'liq*, comme les maîtres Seyyed Hassan Mir Khâni, Seyyed Hossein Mir Khâni, Ali Akbar Kâveh, Ebrâhim Bouzari, Hassan Zarrin Khat, Qolâm Hossein Amir Khâni, Abâsalt Sâdeqi, Abbâs Akhavin, Keykhosro Khoroush, Mohammad Ehssâyi, Fath'Ali Vasheqâni, Hossein Akhzar Mas'oud Tehrâni, et bien d'autres. On pourrait également noter les noms des maîtres comme Yadollâh Kâboli Khânsâri, Rezâ Mosha'sha'i, Mohammad Hossein Attâr-Tchiân dans le domaine *shekasteh nasta'liq* ou *nasta'liq* brisé.



▲ *Emâdol-Ketâb Seifi Qazvini*



▲ *Œuvre de Emâdol-Ketâb Seifi Qazvini*

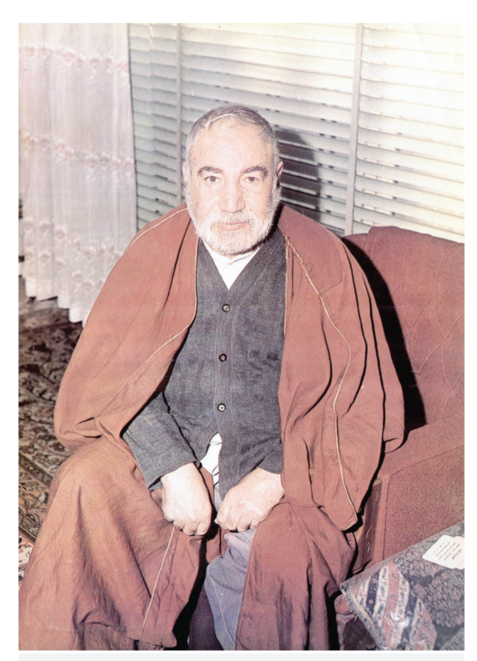
Après avoir dressé ce bref historique de la calligraphie en Iran, il convient d'aborder le sujet du style, ainsi que des divers types d'écriture calligraphique. Il est possible de diviser les niveaux de la maîtrise de la calligraphie en six: débutant, intermédiaire, avancé, distingué, excellent, et enfin maître.

Parmi ceux qui débutent dans ce domaine, rares sont ceux qui parviennent aux derniers niveaux, et un nombre encore plus faible parvient au grade de maître. La passion et un talent exceptionnel peuvent seuls autoriser un tel parcours. Chaque maître à son style personnel, et son écriture se reconnaît par son style au premier coup d'œil averti. En outre, les états psychologiques intérieurs, ou encore certaines caractéristiques physiques du maître, comme la longueur de ses doigts, peuvent influencer son écriture.

Les principaux outils de la calligraphie sont le calame, le plumier, le canif, l'os sur lequel on taille la pointe des plumes, l'encrier, l'outil permettant de mélanger l'encre, le flocon de coton ou de soie que l'on met dans l'encrier, la petite cuillère servant à verser de l'eau dans l'encrier, la pierre romaine ou hedjazienne pour nettoyer le canif, ou encore un petit tamis plat dans lequel on mettait du sable doux. Une fois qu'ils avaient taillé leur calame, les maîtres d'autrefois en frottaient l'arrière afin de le débarrasser de tout gras et l'empêcher de glisser. L'étoffe à deux côtés, en laine ou en soie colorée, servant à nettoyer la pointe taillée du calame fait également partie des outils de la calligraphie.

Parmi les principaux styles utilisés en Iran, nous pouvons citer les suivants: l'écriture coufique; l'écriture *muhaqqaq* (le *reyhâni* est une version miniature du *muhaqqaq*); l'écriture *thuluth* (*tawqi', edjâzah, riq'ah, ghobar*); le *naskh*; le *ta'liq*; le *riq'ah*; le *nasta'liq*; le *shekasteh*.

Lorsque Koufa devint une grande ville et un centre de l'islam, l'écriture coufique, qui portait auparavant d'autres noms, se répandit et devint célèbre sous le nom de



▲ *Seyyed Hassan Mir Khâni*

coufique. Cette écriture est à l'origine des écritures islamiques. De nos jours, les calligraphes islamiques calligraphient parfois des volumes ou des manuscrits en se servant de cette écriture et de ses formes. Quant aux styles ***muhaqqaq*** et ***thuluth***, les calligraphes qualifient le premier de père des écritures et le second de mère. Ces deux écritures dérivent de l'écriture coufique et leur histoire remonte aux débuts de l'islam. Le style *thuluth* ("tiers" en arabe) s'appelle ainsi car un tiers de ses mouvements linéaires s'effectue sur une ligne de largeur étroite, tandis que le reste est rotatoire. Le style *reyhân* est une petite écriture fine inventée pour écrire plus vite et plus facilement. Il a donc toutes les caractéristiques de l'écriture *muhaqqaq* en ayant des caractères plus petits. Etant donné la finesse et la douceur de cette écriture, on l'a comparée au basilic (*reyhân*). Plusieurs Corans ont été écrits dans cette écriture qui appartient désormais au passé, et on peut en admirer certains exemplaires dans les musées. De nos jours, l'emploi du *muhaqqaq* est mineur et celui du *thuluth* répandu. Dans le passé, le *muhaqqaq* était utilisé pour écrire de grands Corans ou pour rédiger des textes importants.

En ce qui concerne l'écriture *edjazah*,



▲ *Écriture* nasta'liq *de Seyyed Hassan Mir Khâni,* Sirâdj-ol-Kuttâb



▲ Hassan Zarrin Khat ▲ Ali Akbar Kâveh ▲ Ebrâhim Bouzari ▲ Fath'Ali Vasheqâni ▲ Mohammad Hossein Attâr-Tchiân

▲ Yadollâh Kâboli Khânsâri ▲ Rezâ Mosha'sha'i ▲ Mohammad Ehssâyi ▲ Abâsalt Sâdeqi ▲ Seyyed Hossein Mir Khâni

littéralement «permission», elle fut répandue par des calligraphes turcs, et est actuellement répandue dans les pays arabes. On l'a ainsi nommée car les maîtres écrivirent les certificats ou permissions de calligraphier de leurs élèves avec cette écriture. Quant à l'écriture *ghobâr* (poussière), elle nécessite l'utilisation du plus petit calame en vue d'écrire des lettres secrètes et politiques. Elle n'est plus guère utilisée de nos jours. Son nom vient du fait qu'elle était si petite qu'on pouvait la comparer à de la poussière. L'origine de l'écriture ***naskh*** remonte au début de l'islam. Ce style a été élaboré sous l'influence de styles tels que le *muhaqqaq*, le *thuluth*, et le *tawqi'*. Le style *naskh* est l'un des plus employés, surtout pour écrire le Coran. Le style ***ta'liq*** a été inventé pour rédiger des commandes, des ordres ou des lettres. Les secrétaires ottomans l'ont modifiée et gardée comme l'écriture spécifique des rois et des affaires de la cour et l'ont, de ce fait, nommée écriture de la cour ou de la haute majesté. De nos jours, cette écriture est majoritairement utilisée dans les pays arabes pour la rédaction de lettres et de notes. Comme nous l'avons évoqué, le style ***nasta'liq*** est issu des écritures *naskh* et *ta'liq*. Enfin, le style ***shekasteh*** est le mélange des styles *ta'liq* et *nasta'liq* et s'utilise pour écrire rapidement des lettres, ordres, brouillons et notes.

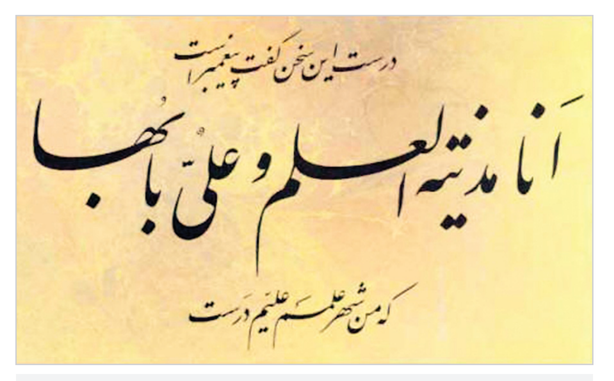


▲ Œuvre de Mohammad Ehssâyi



▲ Œuvre de Abâsalt Sâdeqi

L'Association des Calligraphes de l'Iran (*andjoman-e khoshnevisân-e Irân*) est un organe important de la calligraphie contemporaine en Iran. L'établissement de cette association qui contient en son sein un club, une école spécialisée et organise des réunions artistiques, a insufflé une nouvelle âme à la calligraphie iranienne. Elle fut fondée en 1950 avec la collaboration du ministère de la Culture et des Arts de l'époque, et grâce à la volonté de grands maîtres comme Seyyed Hossein Mir-Khâni, du Dr. Mahdi Bayâni, chercheur et enseignant à l'université, et d'autres grands maîtres tels que Ali Akbar Kâveh, Ebrâhim Bouzari et Seyyed Hassan Mir-Khâni. L'Association des Calligraphes de l'Iran est la plus ancienne organisation artistique du pays, et a peu de semblables dans le monde. Elle s'efforce actuellement d'ouvrir d'autres antennes dans plusieurs grandes villes du pays, pour assurer la revivification de cet art en Iran. ■



▲ Œuvre de Hassan Zarrin Khat



▲ Œuvre de Yadollâh Kâboli Khânsâri



▲ Œuvre de Abbâs Akhavin

* Célèbre calligraphe et chercheur. Ce texte est issu de son ouvrage intitulé *Ta'lim-e khatt* (Enseignement de la calligraphie).

CULTURE REPORTAGE

Première biennale des photographes du monde arabe contemporain, Paris

(Du 11 novembre 2015 au 17 janvier 2016)

Jean-Pierre Brigaudiot

Lieux de l'exposition: Institut du Monde Arabe, Maison Européenne de la Photographie, Mairie du quatrième arrondissement de Paris, Cité Internationale des Arts, Galerie Photo 12, Galerie Binôme, Galerie Basia Embiricos, Graine de photographie.com

Un cadre spécifique et une dispersion spatiale

Créer une biennale des photographes du monde arabe contemporain va de soi, notamment compte-tenu de l'existence et des missions de l'Institut du Monde Arabe, mais également compte-tenu des relations culturelles historiques (et coloniales) entre un certain nombre de pays arabes et la France. Parmi ces relations culturelles, il y a lieu de citer la pratique de la langue française et celle des études artistiques telles qu'elles ont été élaborées dans beaucoup de ces pays, en relation avec les établissements supérieurs, écoles d'art ou universités de France. Par exemple, depuis des décennies, c'est une grande université parisienne qui, à Tunis, encadre les diplômes artistiques et contribue à les décerner. Evidemment, la photographie et les différents arts visuels contemporains sont au programme des enseignements artistiques. En dehors du fait post colonial, beaucoup de pays arabes représentés dans cette biennale ont adopté des modalités et des contenus d'enseignements artistiques supérieurs proches de ceux de la France: souci de modernisation de ces enseignements, souci de sortir d'un art se confondant avec les artisanats traditionnels et peu ou prou tournés vers le passé. Non point que cet art-artisanat traditionnel ne soit pas de grande qualité en termes de savoir-faire et d'esthétique, mais la mondialisation, les migrations, le tourisme, le Web et l'hyper capitalisme ont changé la donne. Et le temps réel s'est imposé en son impérative immédiateté.



▲ *Wafaa Samir - Image extraite de la série Ramadan. Affiche de la première biennale des photographes du monde arabe contemporain, Paris*

De bons auspices

Cette exposition se donne comme étant initiée par

Jack Lang, le très fameux ancien ministre de la Culture et président de l'Institut du Monde Arabe. Ce dernier établissement conduit une politique d'activités culturelles et artistiques intenses et multidisciplinaires, et on peut rappeler les articles publiés dans *La Revue de Téhéran* sur deux expositions, l'une consacrée au Hadj (n°106) et l'autre à l'Art contemporain marocain (n°109). La dispersion spatiale, dans pas moins de huit lieux différents pose évidemment problème et il est fort probable que peu de visiteurs effectueront le parcours complet, sauf peut-être certains d'entre eux particulièrement intéressés par cette photo du monde arabe. En outre, il n'y a pas de billet d'entrée commun aux deux principaux lieux que sont l'Institut du Monde Arabe et la Maison Européenne de la Photographie, ceci alors que le prix des entrées aux expositions institutionnelles est terriblement trop élevé à Paris. Et, il faut le dire, cette biennale qui se cherche encore une identité, ne peut rivaliser avec ces grandes et exceptionnelles manifestations comme la Biennale de Venise ou la Dokumenta de Kassel, où le visiteur reste volontiers plusieurs jours, tant il y a à voir et à découvrir d'œuvres innovantes et de qualité remarquable.

Et pourquoi pas également la photo iranienne, m'ont demandé plusieurs Iraniens de Téhéran mais aussi de Paris. C'est que d'une part l'Iran n'est pas du tout un pays arabe et que d'autre part, la photo iranienne est une photo de très haut niveau déjà et maintes fois montrée en France, notamment au Musée du Quai Branly et à La Monnaie de Paris, mais aussi, cette année même à Photoquai, une exposition désormais bien connue, dispersée en plusieurs lieux de la ville. La même question, au sujet de la place de l'Iran, m'avait été posée lors de l'ouverture du département des Arts de l'Islam, au Louvre, les Iraniens que je côtoyais voulant davantage de présence des arts de l'Islam produits au fil des siècles en Iran.



▲ *Maher Attar, «Cotton Rocks», Qatar Courtesy Galerie*

Présences et coprésences des photographes de là-bas et d'ailleurs

En fait, à feuilleter le catalogue comme à parcourir les lieux où se tient cette biennale, on constate que ces

> À feuilleter le catalogue comme à parcourir les lieux où se tient cette biennale, on constate que ces «photographes du monde arabe» ne sont pas nécessairement arabes ou s'ils le sont, ils ont migré vers d'autres pays, comme Paris, Londres, Berlin ou New York, ceci tout en photographiant paysages, espaces urbains et personnes du monde arabe.

«photographes du monde arabe» ne sont pas nécessairement arabes ou s'ils le sont, ils ont migré vers d'autres pays,

comme Paris, Londres, Berlin ou New York, ceci tout en photographiant paysages, espaces urbains et personnes du monde arabe. Ainsi y a-t-il dans cette exposition des Français côtoyant des Arabes venus par exemple du Maroc, ce dernier pays étant bien présent dans l'exposition. La raison en est évidente puisque le Maroc est de longue date un pays ami, intime peut-on dire; les migrations bilatérales temporaires ou définitives, économiques ou touristiques étant nombreuses et le français étant parlé couramment au Maroc. Mais il en va un peu de même avec la Palestine ou le Liban. Cette ouverture au-delà des photographes «purement» arabes est certes positive et permet le croisement de regards nécessairement différents sur le monde contemporain arabe, de regards chargés de questionnements, d'étonnements, de constats, d'émerveillements propres à chacun œuvrant derrière les objectifs et la mécanique photographiques, derrière la machine à piéger l'instant déjà aboli et pourtant quelquefois éternel. Cette diversité des origines des uns et des autres, comme celle de leurs implantations géographiques définitives ou provisoires est le reflet d'une situation contemporaine, celle que nous connaissons bien en France avec le multiculturalisme, véritable défi aux nationalismes régressifs.

Un classement qui en vaut un autre

Le commissaire et les acteurs de la biennale et plus précisément de sa scénographie ont opté pour la création de catégories destinées à plus ou moins thématiser les pratiques photographiques, ce qui facilite une vision d'ensemble, même si ces thématiques tendent toujours peu ou prou à circonscrire le photographe et à l'enfermer dans ce qu'il n'est pas seulement. Ainsi sont retenues des pratiques portant sur «Paysages», «Mondes intérieurs», «Cultures et identités» et «Printemps», ce qui occasionnellement peut se discuter. Mais



▲ *Yazan Khalili, série «Landscape of Darkness»*



▲ *Emy Kat, «The Everlasting Now, part I & II»*

si je me rappelle l'exposition sur l'art contemporain marocain, dénuée de ces catégories, elle se présentait comme un parcours plutôt chaotique.

Une biennale «peut mieux faire»

Parcourir cette biennale laisse un désir d'œuvres majeures, de celles qui retiennent le visiteur ou le contraignent à revenir sur ses pas, désireux de les revoir, de s'en imprégner. Œuvres qui marquent l'esprit et la mémoire, travaillent dans le temps et modifient en profondeur la capacité de perception du monde. Par conséquent, cette biennale m'a semblé de qualité moyenne et vaguement monotone, ceci malgré les moyens importants dont elle a disposé pour se mettre en place. Sans connaître les modalités de sélection des photographes, je peux supposer que le monde arabe, sans doute en incluant de nombreux pays ici absents, recèle en lui d'autres photographes à l'œuvre plus pétillante, plus polémique, plus contestataire que ce qui est montré ici et qui certes peut se montrer en France. Mais l'exposition implique des enjeux

> Cette ouverture au-delà des photographes «purement» arabes est certes positive et permet le croisement de regards nécessairement différents sur le monde contemporain arabe, de regards chargés de questionnements, d'étonnements, de constats, d'émerveillements propres à chacun œuvrant derrière les objectifs et la mécanique photographiques, derrière la machine à piéger l'instant déjà aboli et pourtant quelquefois éternel.



▲ *Bruno Barbey, «Mausolée de Moulay Ismaïl»*

internationaux avec son épicentre à l'Institut du monde Arabe et peut-être est-ce l'une des raisons qui limite la photo à ce niveau un peu trop acceptable pour tous.

Je crois qu'il y a fort à réfléchir sur l'exposition contemporaine de photos, sur ce que la photo désormais peut-être, sur les moyens de lui donner une présence médiatique l'éloignant de l'objet unique et précieux, sur un choix pertinent et peut-être davantage limité au meilleur. On a bien constaté à quel point la photo exposée en extérieur, dans le métro, sur les grilles du Jardin du Luxembourg est disqualifiée en tant qu'art pour devenir simple image d'usage courant.

Un voyage immobile en pays arabes

Les uns et les autres photographes présents dans cette biennale montrent à la fois leur monde et leur manière de le voir: échappées sur «Le paysage», loin du circonstanciel, de la guerre civile, du chaos où certains pays sont enlisés, avec par exemple Khalil Nemmaoui ou Maher Attar, paysages d'où ressort une dimension d'intemporalité, ou bien paysages de l'urbanisation de Joe Kesrouani… Paysages de la ville moderne à Dubaï, de Farah Qasimi, paysages de l'obscurité et de l'obscur - ou de l'absence d'espoir- par Yazan Khalili, ceux de la Palestine.

Pour ce qui est appelé «Mondes intérieurs» où il s'agit littéralement de l'espace privé, cet espace est curieusement et le plus souvent dénué d'habitants, comme s'il suffisait à nous parler d'eux par son architecture et son ameublement, c'est le travail d'Emy Kat, celui de Bruno Barbey, ou encore celui de Lamya Gargashavec avec des partis pris très (trop) esthétisants.

«Cultures et identités» est une catégorie plus difficile à reconnaître dans

le choix des photographes qui ont été rangés là, peut-être que l'intitulé pose problème et renverrait davantage à une question de nature de société et de modalités de la vie quotidienne: Christian Courrèges scrute bien plus que les habits de prière de certains musulmans. Le travail de Nabil Boutros, égyptien, dégage une force attractive impressionnante avec ses portraits de personnages anonymes: travail photographique très professionnel, simple et puissant en même temps que convaincant.

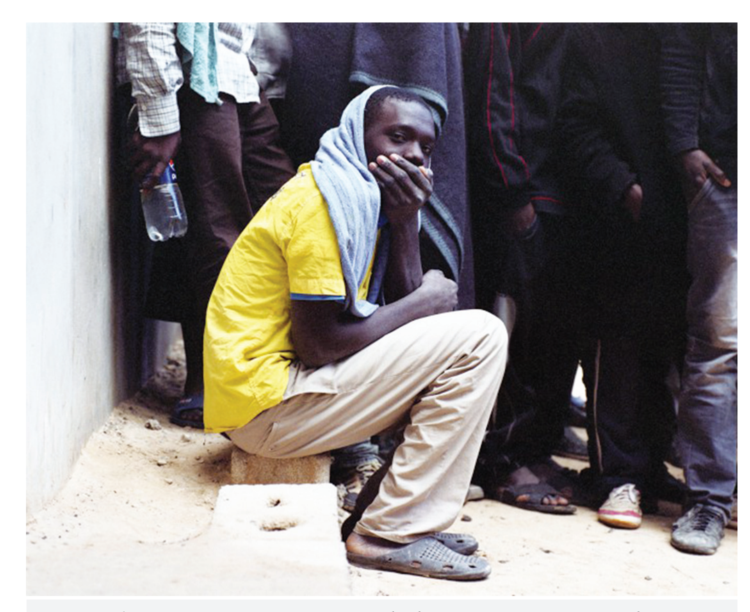
«Printemps» sonne évidemment ici comme «printemps arabe» et tel est le cas de cette catégorie: Place Tahrir vue par Pauline Beugnes, ou avec Massimo Berruti, vues du temps qui ne se compte, celui de Gaza, de cette guerre qui ne veut finir en Palestine. Mieux encore, pour que le niveau de cette biennale se hausse, Samuel Gratacap avec la série «Les naufragés» et ces migrants africains en attente dans la prison de Zaouia, en Lybie; le format géant ajoute au titre bouleversant mais usé dans sa réitération, l'expressivité des images. Ayant récemment vu l'exposition Photoquai, version 2015, où les tirages sont à la dimension de la ville contemporaine et exposés comme ici avec Gratacap, dans l'espace urbain, je crois qu'il y a fort à réfléchir sur l'exposition contemporaine de photos, sur ce que la photo désormais peut-être, sur les moyens de lui donner une présence médiatique l'éloignant de l'objet unique et précieux, sur un choix pertinent et peut-être davantage limité au meilleur. On a bien constaté à quel point la photo exposée en extérieur, dans le métro, sur les grilles du Jardin du Luxembourg est disqualifiée en tant qu'art pour devenir simple image d'usage courant.

L'un des points positifs que je retiendrai de cette biennale est qu'elle semble se situer hors marché donc hors spéculation, hors vedettariat, hors fabrication arbitraire de noms par des institutions en connivence avec le pouvoir d'argent.

Le catalogue est un outil de travail et d'approche pertinent orienté vers le public, ce qui n'est pas toujours le cas des catalogues. ■



▲ *Pauline Beugnies, photographie extraite du projet Génération Tahrir*



▲ *Samuel Gratacap, sans titre, Centre de détention pour migrants de Zaouia, 2014. Courtesy Samuel Gratacap et Galerie du Jour Agnès b, Paris*

Je veux être un roi

Un documentaire de Mehdi Ganji

Babak Ershadi

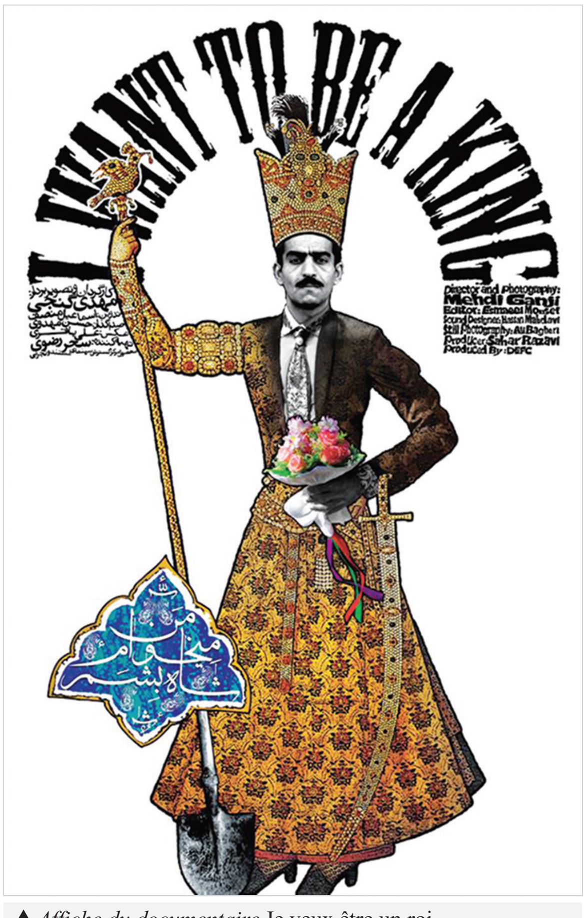
Né en 1978, Mehdi Ganji entame des études de cinéma à l'Université des Arts de Téhéran, obtenant son diplôme en 2002. Spécialisé dans la prise d'images, Ganji commence sa carrière comme caméraman et monteur de films de fiction et documentaires dans divers projets, souvent à destination des chaînes de télévision iraniennes. Parallèlement, il effectue des recherches approfondies sur une méthode de travail du cinéma documentaire appelé «one-man-made film». Depuis près de 15 ans, Mehdi Ganji a réalisé plusieurs documentaires dont *Avec toi, clair de lune*, *L'emploi, l'industrie*, *Ma mère, Manijeh, travaille dans une mine*, *Tous mes papiers et mon identité*… Son dernier documentaire *Je veux être un roi* a été projeté sur écran pour la première fois en 2014.

A présent, il enseigne aux jeunes et aux cinéastes en provenance d'Iran. Selon lui, ce genre de documentaire permet de gagner la confiance du public. Mehdi Ganji est un passionné du cyclisme, adore cultiver des fleurs, et voyage beaucoup.

Fiche technique:

Je veux être un roi
Titre original: من می خوام شاه بشم
(*Man mikhâm shâh beshâm*)
Réalisation: Mehdi Ganji
Directeur de la photographie: Mehdi Ganji
Son: Mehdi Ganji, Hassan Mahdavi, Rezâ Godazgar
Montage: Esmâ'il Monsef
Production: Sahar Razavi pour le Centre du Film Documentaire et Expérimental
Langue: persan
Durée: 70 min.
Genre: documentaire
Date de production: 2014
Pays: Iran

«*J'aime réaliser des documentaires,* dit le cinéaste*, à propos des gens ordinaires qui affirment et développent leur personnalité, ou qui mènent un mode de vie particulier. J'aime réaliser des documentaires à propos des individus qui ont une influence positive sur leur environnement naturel ou humain. C'est peut-être le thème principal de la plupart de mes films depuis plusieurs années. Avant de réaliser* Je veux être un roi*, j'ai mené une longue recherche, et j'ai choisi mon personnage parmi 600 individus.*»[1]



▲ *Affiche du documentaire* Je veux être un roi

Je veux être un roi (2014) de Mehdi Ganji est une production du Centre iranien du Film Documentaire et Expérimental. Ce film a gagné le Simorgh de cristal du meilleur documentaire iranien de 2014 au 33e Festival du film de Fajr, le plus grand événement cinématographique annuel en Iran.

Je veux être un roi a conféré à Mehdi Ganji une notoriété internationale. En 2015, le documentaire a gagné le prix du jury au Festival du documentaire Flahertiana en Russie, le prix spécial du public au Festival de films documentaires Chagrin aux Etats-Unis, le prix du meilleur documentaire du Festival des films iraniens à San Francisco, et a participé à plusieurs autres festivals internationaux dont le Festival de film Docs Against Gravity en Pologne, le Festival international du film documentaire d'Amsterdam (IDFA) et le Festival du documentaire de TRT en Turquie.

Je veux être un roi est un documentaire de 70 minutes, et sa production a duré près de trois ans. Le personnage principal du documentaire est M. Abbâs Barzegar, qui vit dans un village près de Shirâz. Le documentaire nous relate certains épisodes, parfois tourmentés, de sa vie.



▲ *Mehdi Ganji*

J'aime réaliser des documentaires à propos des individus qui ont une influence positive sur leur environnement naturel ou humain. C'est peut-être le thème principal de la plupart de mes films depuis plusieurs années. Avant de réaliser Je veux être un roi, j'ai mené une longue recherche, et j'ai choisi mon personnage parmi 600 individus.

Synopsis:

Quand il était enfant, Abbâs Barzegar rêvait de devenir un roi. Mais le destin en a décidé autrement. Il vit maintenant avec sa famille dans une modeste ferme près de Shirâz. Un jour, deux touristes allemands frappent à sa porte. Abbâs Barzegar les accueille, leur offrant un repas traditionnel préparé par sa femme. Ses hôtes trouvent l'expérience incroyable. Cela donne à l'humble fermier une idée: offrir un Iran authentique aux touristes venus de partout dans le monde. Ce film de Mehdi Ganji nous montre comment par cette ambition, cet homme met sa famille au travail afin de répondre aux attentes de ses clients à la découverte d'expériences iraniennes authentiques. Mais Abbâs Barzegar n'est pas satisfait. Son rêve d'enfance refait surface, et il décide d'investir tout ce qu'il a dans la création d'une tribu nomade archaïque qui permettrait de développer son travail d'écotourisme, mais serait pour lui d'occasion de devenir le roi de sa «tribu»…







▲ *Photos du tournage du documentaire* Je veux être un roi

Je veux être un roi peut être considéré comme un documentaire dramatique, car le film respecte pratiquement les règles principales du drame, comme dans une fiction. Après une présentation générale du personnage principal, Abbâs Barzegar, de sa famille et de ses activités, les conditions semblent peu à peu être réunies pour qu'Abbâs commence à préparer la réalisation de son rêve d'enfance.

Le film commence comme un conte de fées: deux touristes allemands qui n'ont aucun endroit pour passer la nuit, frappent à la porte d'Abbâs. Ce dernier les accueille et accepte de les loger pour une nuit. La simplicité de la maison, le thé et le dîner qu'Abbâs et sa famille leur offrent les séduisent à tel point qu'ils disent avoir passé la nuit la plus iranienne de leur voyage.

Après cette nuit, d'autres touristes étrangers, informés par les deux touristes allemands, viennent au village pour s'installer chez Abbâs Barzegar qui fait maintenant carrière dans le tourisme. Avec l'argent qu'il gagne de l'augmentation du nombre des touristes étrangers, il agrandit sa maison/auberge.

Mais le documentaire de Mehdi Ganji ne veut pas raconter l'histoire d'un bon hôte pour les touristes étrangers, mais l'évolution de la vie d'une personne ambitieuse dont les efforts pour réaliser son rêve d'enfance (devenir roi) transformé en la fondation d'une sorte de tribu traditionnelle qu'il veut montrer aux touristes, le met en conflit avec sa famille. L'épouse et les trois enfants d'Abbâs Barzegar s'opposent à son projet. La scène de la querelle entre Abbâs et sa fille est sans doute l'un des épisodes les plus importants du film. Elle en est la plus amère aussi. Même à la fin du film, quand Abbâs se dit heureux d'avoir créé son «paradis», il y a dans sa voix un profond chagrin et une inquiétude des

conséquences éventuelles de son comportement vis-à-vis des membres de sa famille.

Je veux être un roi est un documentaire à plusieurs niveaux narratifs. Dans la première séquence du film, Abbâs Barzegar raconte l'histoire de son enfance dont le titre du film est tiré: quand il était enfant, il rêvait d'être un roi. Plus tard, il commence à accueillir les touristes étrangers dans son village, il fait fortune, et un prix de 200 000 euros qu'il gagne d'une agence de tourisme étrangère fait remonter à la surface son rêve d'enfance. Il souhaite créer un petit village comme il y a deux cents ans pour accueillir les touristes étrangers désireux de voir l'Iran authentique, mais surtout pour en devenir le «roi».

L'idée d'une machine à voyager dans le temps semble envahir l'esprit d'Abbâs, et cela permet au documentariste de décrire les différends aspects de la volonté et de l'orgueil de cet homme qui serait prêt à tout sacrifier. Sa femme s'épuise à la tâche. Sa fille et son fils se donnent entièrement au projet de leur père. Abbâs lui-même souffre de plusieurs maladies dont le diabète. Mais plusieurs fois dans le film, il répète qu'il ne veut pas abandonner son rêve et redevenir «un homme ordinaire».

Il a décidé de se marier avec une fille issue d'une tribu nomade de la région. Quand le réalisateur lui demande d'expliquer ses raisons, il dit que c'est pour garantir la réussite de son projet de village touristique, car, selon lui, les nomades ne collaborent qu'avec un individu qui est marié avec l'une des leurs. Abbâs exagère et prétend que son remariage est nécessaire parce qu'il estime que son fils ne mérite pas sa descendance, et qu'il serait mieux qu'il ait un autre fils d'une autre femme.

Dans *Je veux être un roi*, Mehdi Ganji a réussi à briser toutes les barrières entre le réalisateur et le sujet (Abbâs Barzegar), en gagnant entièrement sa confiance pendant un long tournage qui a duré trois ans. Cette confiance permet à Abbâs d'admettre la présence de la caméra dans les scènes les plus personnelles de sa vie, comme celle où il demande à son fils d'être à la hauteur pour mériter d'être son fils, la scène de sa querelle avec sa fille, ou encore celle où il revoie sa première femme après son deuxième mariage, etc.

Pour ce projet, une liste de 600 candidats est dressée. Finalement, Mehdi Ganji et Sahar Razavi se mettent d'accord sur une liste réduite de treize individus dont Abbâs Barzagar. A ce stade, Mehdi Ganji et son collègue Ali Hamrâz en font une série de treize documentaires de 30 minutes pour la télévision iranienne, intitulés *Pulsation*.

> Le documentaire de Mehdi Ganji ne veut pas raconter l'histoire d'un bon hôte pour les touristes étrangers, mais l'évolution de la vie d'une personne ambitieuse dont les efforts pour réaliser son rêve d'enfance (devenir roi) transformé en la fondation d'une sorte de tribu traditionnelle qu'il veut montrer aux touristes, le met en conflit avec sa famille.

Mais parmi ces treize personnages, Abbâs Barzegar a des particularités qui conduisent Ganji à le choisir pour un documentaire long-métrage, en dehors de son projet pour la télévision. Ce qui avait retenu l'attention du documentariste était un souvenir d'enfance d'Abbâs Barzegar: quand il avait huit ans, un jour, le maître d'école a demandé aux enfants

d'écrire une rédaction: «Que voulez-vous devenir plus tard?» «*Dans sa rédaction, Abbâs a écrit qu'il voulait être un roi. Quand je l'ai rencontré, il avait 38 ans, et il menait sa vie de sorte que l'on pouvait voir clairement qu'il espérait encore que son rêve se réalise*», décrit le documentariste dans une interview.[2]

Ganji a eu le soin de n'y rien ajouter et surtout de ne pas commenter ou juger son sujet. C'est pourquoi, il n'a pas établi un scénario et a laissé au personnage principal et aux autres le soin de faire avancer le projet au jour le jour.

Le tournage a duré trois ans. Le documentariste a profité de cette longue période pour se rapprocher de plus en plus de son personnage et de son monde mental. Et Ganji a eu le soin de n'y rien ajouter et surtout de ne pas commenter ou juger son sujet. C'est pourquoi, il n'a pas établi un scénario et a laissé au personnage principal et aux autres le soin de faire avancer le projet au jour le jour. Après deux ans et demi de tournage, Ganji a demandé à son collaborateur, Esmâ'il Monsef, de commencer le montage qui a duré 6 mois. Là, Ganji, qui admet lui-même qu'il est trop conservateur pendant le montage d'un documentaire en raison de sa volonté de ne rien ajouter ou enlever au film, confie le travail à Esmâ'il Monsef pour qu'il s'occupe du montage avec une vision plus artistique et plus dramatique.

Quel est le secret de Ganji pour gagner la confiance de son sujet? Mehdi Ganji a étudié pendant des années sur une technique du cinéma documentaire appelée «one-man-made film». Il a étudié la prise d'images et le métier de caméraman à l'université. Puis il a aussi appris le montage et la prise de son. Cela lui a permis de travailler sur le projet de *Je veux être un roi* avec un seul assistant. Dans cette méthode de tournage, il est nécessaire que les personnes qui se trouvent devant la caméra du documentariste aient confiance en l'équipe de tournage. Cette confiance est plus facilement acquise quand les membres de l'équipe sont moins nombreux. Ganji admet que dans ce type de travail, le risque existe pour le réalisateur de commettre de nombreuses erreurs, mais c'est le prix qu'il doit payer pour gagner la confiance de ses personnages.

En outre, ce qui rendait le travail du documentariste encore plus difficile était qu'Abbâs Barzegar est un homme très intelligent. Pour gagner sa confiance, Ganji avait besoin d'une autre arme: la sincérité. Et cette stratégie a été payante. En ce qui concerne les scènes clés, comme la querelle d'Abbâs et sa fille, le réalisateur n'a rien reconstitué. La querelle a eu réellement lieu devant la caméra.

La méthode de «one-man-made film» est angoissante pour le documentariste, parce qu'il est seul derrière la caméra, et il n'a pas la possibilité de consulter ses

assistants pour savoir si tout va bien ou non. Le documentariste doit donc maîtriser le tournage tout seul, il doit à la fois veiller sur la mise en scène, tourner le film, vérifier le cadrage, le son et l'éclairage.

«*Dans la société iranienne marquée par un sens fort des convenances, cette méthode de réalisation permet de mettre à jour les couches profondes de la personnalité des individus filmés, mais le réalisateur doit s'en servir avec beaucoup de précautions, en résistant à ce que j'appelle l'ironie gratuite. Cette ironie superficielle peut peut-être amuser le public, mais quand les spectateurs sortent de la salle, ils oublieront vite cette approche superficielle et le film perdra de sa force*»[3], estime Ganji.

L'intérêt de *Je veux être un roi* réside dans sa façon de souligner la complexité d'une personnalité.

Après le tournage de la scène de la querelle entre Abbâs et sa fille, Abbâs demande au documentariste s'il veut utiliser cette scène telle quelle. Ganji lui répond que tout dépend du montage du film. Plus tard, quand le réalisateur lui dit qu'il utilisera cette scène dans son film, Abbâs Barzegar n'apprécie pas cette idée, mais le documentariste lui explique que sans cette scène, le public ne connaîtra pas bien la femme d'Abbâs, leur relation, et une partie des réalités de sa vie. Ganji lui explique que s'il la supprimait, le spectateur penserait que la fille d'Abbâs est une villageoise ordinaire. Ce qui gênait surtout Abbâs Berzegar, c'est qu'il n'avait jamais parlé sur ce ton avec sa fille. Autrement dit, ce qui a peut-être provoqué cette scène était justement la présence de la caméra devant laquelle Abbâs voulait absolument défendre ses idées et son projet. Devant la caméra, Abbâs explique à sa fille qu'il a des rêves qu'il n'a pas réussi à réaliser.



«*La personnalité d'Abbâs est en quelque sorte une partie de ma personnalité. Il m'est aussi arrivé de vouloir sacrifier les autres et le monde qui m'entoure pour réaliser ce que j'aime. Mais Abbâs a un caractère très complexe. Finalement, il décide de renoncer au prix de 200 000 euros. Or, si on me propose cette somme pour réaliser un film, je ferais tout pour gagner cet argent*»[4], dit Mehdi Gangi.

Je veux être un roi raconte l'histoire d'Abbâs Barzegar, mais le documentaire va au-delà de la vie de son personnage principal et appelle le spectateur à se tourner vers l'homme en général et les préoccupations de tout le genre humain. De ce point de vue, l'homme qui veut avoir un rôle fait aussi partie de notre personnage à tous, tant bien même que nous ne puissions actualiser cette partie de notre être. Nous ne sommes ni anges ni démons. L'avantage du documentaire de Mehdi Ganji est qu'il montre ce contraste. ■

1. www.farsnews.com
2. www.tasnimnews.com
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*

Historique du théâtre iranien traditionnel et d'inspiration européenne, de la fin du XIXe siècle au milieu du XXe siècle

Haniyeh Shafikhâh

L'Europe fait son entrée en Iran peu ou prou à partir de l'ère safavide. A l'époque qâdjâre, la politique expansionniste des Européens les fait entrer massivement en Iran où leur culture suscite de l'intérêt.

C'est ainsi le cas du théâtre européen, notamment français, qui intéresse rapidement les Iraniens.

La première salle de spectacle iranienne à l'européenne ouvre ses portes à l'Ecole Dâr-ol-Fonoun, fondée en 1889. Le programme de cette école comprend alors l'enseignement du français, tenu pour la langue la plus riche parmi les autres langues enseignées dans cette école. Étant donné l'importance des cours de français, les traducteurs iraniens accordaient une attention particulière aux œuvres littéraires françaises, en particulier aux pièces de Molière. La première pièce française traduite en persan est le *Misanthrope*[1], qui contribue à faire connaître aux Iraniens, Molière et ses pièces. Il est à noter que cette traduction, réalisée par Mirzâ Habib Esfahâni, est plutôt une adaptation de cette pièce de Molière: par exemple, les noms des personnages ont été changés en des noms iraniens, mais Mirzâ Habib Esfahâni reste fidèle au rythme, qui était en vers, et a permis ainsi de faire connaître Molière en Iran. *Le médecin malgré lui* est également traduit peu après.[2] En outre, *Le Misanthrope* est la première pièce ayant fait l'objet d'une représentation dans la salle de spectacle du Dâr-ol-Fonoun par une troupe européenne résidant à Téhéran. A partir de ces représentations, l'intérêt des Iraniens pour le théâtre tend à se développer, et ce tant pour sa dimension technique que pour son fond éducatif transmis au travers de représentations comiques. En général, les pièces de Molière sont parlantes pour les Iraniens, car ils se reconnaissent dans les intrigues, les personnages et les situations abordées. Le roi qâdjâr Nâssereddin Shâh, qui avait assisté à des représentations en Europe, décide de soutenir le développement du théâtre en Iran et ordonne la construction d'une salle de représentation d'une capacité de 20 000 places - la plus grande salle de théâtre jamais construite en Iran - sous le nom de Tekkyeh Dowlat. Mais certains religieux protestent, arguant que le théâtre européen ne respecte pas les préceptes islamiques, suite à cela la salle devient une scène de théâtre où sont uniquement présentés des spectacles à caractère religieux. Cependant, l'essor du théâtre continue, au point que les rois qâdjârs ont souvent des troupes de théâtre et des salles dans leur palais. Finalement, après des pourparlers, Nâssereddin Shâh réussit à consacrer une salle du Dâr-ol-Fonoun au théâtre, qui est la première salle de théâtre à l'européenne en Iran.

La première troupe donnant des représentations publiques en plein air se nomme Sherkat-e Farhang (La compagnie de la culture). Cette troupe engagée politiquement dans le contexte des prémisses de la Révolution constitutionnelle brave les interdits et monte des pièces très critiques à l'égard du roi despote Mohammad Ali Shâh. Le but de ces représentations, qui coïncident avec la fuite de ce roi, est de représenter une partie de la guerre d'Azerbaïdjan, la vie et les idées de Mohammad Ali Shâh, ainsi que d'initier le public aux idées politiques. Les activistes politiques de cette époque estiment que ces spectacles méritent une grande considération, de par le poids pédagogique et critique qu'ils ont auprès du public.

En 1910, une maison d'édition, Farous, ouvre ses portes et publie de nombreuses pièces de théâtre. Une salle de spectacle baptisée «Le théâtre national» d'une

capacité de plus de 25 places est inaugurée au second étage de cette imprimerie en 1905. Les pièces représentées au Théâtre national chaque quinzaine sont jouées uniquement par des hommes qui tiennent également les rôles féminins. La majorité des pièces représentées sont celles de Molière, et la première pièce représentée est *Le Revizor* de Gogol. Cette pièce mettant en scène la corruption sociale et économique, à l'époque prédominante en Iran, rencontre un succès important. Le Théâtre national ferme ses portes en 1915 suite au décès de son directeur Mohaghegh-od-Dowleh après dix ans d'activité.

Après la fermeture du théâtre national, c'est au tour de la Comédie iranienne (*Comedi-ye Irân*) d'apparaître sur la scène théâtrale iranienne en 1915. Le vendredi, les gens sont invités à assister gratuitement aux représentations. Cependant, le succès de ce théâtre demeure mitigé. Pour remédier à cet état de fait, dorénavant, les femmes sont également autorisées à entrer sur la scène théâtrale en tant qu'actrices. Parmi ces premières actrices, citons Sârâ Yahoudi et Melouk Hosseyni. Le matériel de régie est alors importé d'Europe.

Les troupes caucasiennes et russes contribuent à faire connaître le genre de la comédie musicale en Iran. Au départ, accueillie avec froideur par le public la comédie musicale est rapidement adoptée par les gens du spectacle. Ainsi, une première comédie musicale est montée sur scène en 1881 sous la direction de Rezâ Kâmâ. Pour des raisons religieuses, ce sont d'abord des femmes des minorités religieuses en Iran - notamment les Arméniennes iraniennes - qui montent sur scène, puis elles entraînent en quelques années les musulmanes au théâtre. En 1922, le théâtre Jeune Iran (*Irân-e djavân*) commence son activité sous la direction de Monsieur Triyan. Ce théâtre est l'un des premiers à adopter la mixité. En 1933, ce théâtre invite le metteur en scène et acteur soviétique Ahram Payaziyan en Iran pour des représentations au profit des défavorisés. *Othello, Le Maure de Venise, Hamlet* ou encore *Don Juan* figurent parmi les pièces jouées à cette occasion. L'acteur principal ne connaissant pas le persan, il s'exprime en français sur scène tandis que les autres acteurs jouent en persan. À la suite de la fermeture du Jeune théâtre en 1932, le cinéma de Téhéran vient le remplacer.

En 1939, la construction d'un opéra à Téhéran est décidée par le ministère de la Culture, mais l'avènement de la Seconde Guerre mondiale empêche la réalisation de ce projet. Quelques années après, dans le cadre de la politique de laïcisation forcée, le gouvernement iranien intensifie son opposition au théâtre traditionnel du *ta'zieh* avec les outils de la censure et de l'interdiction de représentation. Ceci mène à la disparition des troupes théâtrales de ce type et à un oubli relatif de ce théâtre, d'autant plus que le cinéma profite du vide laissé par ce théâtre populaire pour s'implanter en Iran.



▲ *Vue intérieure de Tekkyeh Dowlat*

En 1939, une organisation, Parvaresh-e afkâr (Education des pensées) est fondée avec l'objectif de diffuser l'éducation au grand public. L'un des sept bureaux de cette organisation était dédié au théâtre, en tant que phénomène culturel. Ce bureau commence rapidement à enseigner le théâtre et ses métiers de façon méthodique et pratique. Dans ce même sillage, l'Ecole technique du théâtre ouvre ses portes en 1939 à Téhéran, sous la direction de Mehdi Nâmdâr.

La première troupe donnant des représentations publiques en plein air se nomme Sherkat-e Farhang (La compagnie de la culture). Cette troupe engagée politiquement dans le contexte des prémisses de la Révolution constitutionnelle brave les interdits et monte des pièces très critiques à l'égard du roi despote Mohammad Ali Shâh.

Les changements sociaux et économiques induits par la Seconde Guerre mondiale ont une influence notable en Iran, notamment dans le domaine des arts et des lettres persans. Le plus important changement est alors la généralisation de la politisation des arts. L'État utilise également des instruments culturels pour propager son idéologie. Nous sommes donc témoins à l'époque de l'apparition de nombreuses troupes théâtrales et de l'ouverture de salles de représentations, parmi lesquelles le théâtre de la Culture, le théâtre Ferdowsi, le théâtre Saadi et le théâtre du Pays, fameux pour leur rivalité.


▲ Naqqâli

Au même moment, le théâtre est cependant rapidement supplanté par le cinéma. Réduit au chômage, le personnel de ces troupes intègre massivement les jeunes radios, télévisions et cinémas de l'époque, s'illustrant notamment dans le doublage des films. Précisons que la majorité des pièces d'alors ont peu de contenu, se limitant souvent à des chants et à de la danse.

Différents genres du théâtre iranien

Le théâtre iranien possède différents genres traditionnels nationaux ou régionaux, tels que le *ta'zieh, kheymeh shab bâzi, siâh bâzi, rou takht-e howzi* et le *naqqâli*. Nous allons donner une brève description des trois premiers, tenus pour les plus importants dans l'histoire du théâtre iranien.

Le *ta'zieh*

Le *ta'zieh* est une tragédie religieuse ayant pour sujet les récits de la vie et particulièrement les épreuves subies par la famille du prophète Mohammad, mais il désigne plus particulièrement un spectacle religieux mettant en scène les événements tragiques de Karbalâ au mois de Moharram de l'an 61 de l'Hégire ayant touché le petit-fils du Prophète, l'Imâm Hossein ainsi que sa famille et ses



▲ Ta'zieh

compagnons. L'attachement des Iraniens aux Imâms et leur sensibilité par rapport aux événements cités ont permis de préserver jusqu'à aujourd'hui ces spectacles traditionnels très anciens que l'on peut encore voir régulièrement dans tout le pays durant le mois de Moharram.

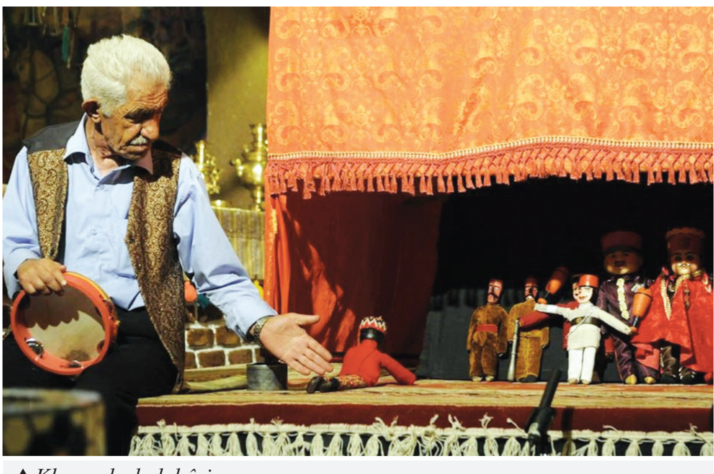
Le *ta'zieh* n'a pas toujours été représenté sous forme de spectacle. Sa transformation en «théâtre» dans un sens moderne s'est faite assez récemment au XIXe siècle sur l'ordre de Moezz-od-Dowleh. Avant cela et pendant sept siècles, le *ta'zieh* est avant tout un spectacle qui requiert la participation du public à son déroulement. Ainsi, à l'origine, ce qui est nommé *ta'zieh* consiste en des processions de personnes, marchant en file ou faisant des rondes, qui chantent accompagnées de musique et de lamentations en mémoire de la tragédie de Karbalâ. Puis seules, deux personnes continuent à chanter et à décrire les événements de Karbalâ en jouant du tambour et des cymbales, ou au travers de lamentations religieuses. C'est sous le règne safavide que l'on voit apparaître des acteurs professionnels pour jouer les rôles dans les spectacles religieux. Et c'est ce même professionnalisme qui règne aujourd'hui sur les spectacles de *ta'zieh,* organisés par des troupes d'acteurs. Le rang social n'a pas d'importance dans ces spectacles, ce qui en fortifie la dimension populaire. En outre, leur dimension religieuse crée une communion de cœur parmi les spectateurs.

> En 1910, une maison d'édition, Farous, ouvre ses portes et publie de nombreuses pièces de théâtre. Une salle de spectacle baptisée «Le théâtre national» d'une capacité de plus de 25 places est inaugurée au second étage de cette imprimerie en 1905. Les pièces représentées au Théâtre national chaque quinzaine sont jouées uniquement par des hommes qui tiennent également les rôles féminins.

Le *ta'zieh* ne décrit pas seulement une histoire religieuse, il traite également de la lutte contre l'injustice, de l'esprit de résistance et de la victoire divine définitive. Ses textes sont généralement versifiés dans un langage plutôt familier. Ainsi, les règles classiques de la versification ne sont pas toujours respectées et bien qu'il s'agisse de tragédie, la comédie n'y est pas absente. Précisons que le *ta'zieh* n'est plus un genre oral depuis le milieu du XVIIe siècle, date de rédaction des premiers recueils poétiques de *ta'zieh*.

Le *ta'zieh* ne décrit pas seulement une histoire religieuse, il traite également de la lutte contre l'injustice, de l'esprit de résistance et de la victoire divine définitive. Ses textes sont généralement versifiés dans un langage plutôt familier. Ainsi, les règles classiques de la versification ne sont pas toujours respectées et bien qu'il s'agisse de tragédie, la comédie n'y est pas absente.

En 1921, Rezâ Shâh Pahlavi, qui vient de prendre le pouvoir grâce à un coup d'Etat, applique une politique de répression vis-à-vis du *ta'zieh,* alors jugé anti-moderne. Ces spectacles sont donc interdits et les troupes théâtrales ne donnent plus de représentations que clandestinement ou dans des régions reculées. Après l'abdication forcée de Rezâ Shâh par les Anglais, les représentations de *ta'zieh* reprennent dans les villes, mais les changements culturels en font désormais un genre ancien. Ceci dit, les efforts menés pour la préservation de la culture traditionnelle ainsi que les études théâtrales en Iran, conjugués à l'intérêt des Iraniens pour ces spectacles à voir durant le mois de Moharram, ont permis la préservation et même l'évolution de ce théâtre proprement iranien. Depuis 2010, le *ta'zieh* est inscrit au registre de l'Unesco.



▲ *Kheymeh shab bâzi*

Le *kheymeh shab bâzi*

Ce spectacle antique et toujours vivant trouve probablement son origine en Iran et aurait vu le jour sous le règne du Sassanide Vahram V (420-439), sous l'impulsion d'acteurs indiens de la cour sassanide. Le *kheymeh shab bâzi* est un spectacle de marionnettes, spectacle joyeux que l'on représentait traditionnellement lors des fêtes et des cérémonies de mariage. Les marionnettes mises en scène mesurent de 25 à 30 cm. Les poupées féminines portent des vêtements locaux et un foulard, tandis que les poupées masculines sont habillées d'une chemise, d'un pantalon large et d'un chapeau de feutre propre aux bergers iraniens. Au cours de la représentation, on relie les différentes parties du corps de ces marionnettes à un support en bois.

Sur scène se trouve une grande boîte dont les spectateurs ne peuvent voir que la face, les marionnettistes se mettant derrière. Devant la boîte, sur la scène, deux acteurs, généralement un vieil

homme et un jeune garçon, assis, narrent et commentent l'histoire. Le vieil homme, à la voix chaleureuse, joue d'un tambour en forme de calice et dialogue également avec les marionnettes et les spectateurs. Cet acteur doit bien maîtriser la littérature classique, la versification et surtout, *Le livre des Rois* ou *Shâhnâmeh* de Ferdowsi. S'adressant aux spectateurs autant qu'aux marionnettes, l'acteur doit ainsi pouvoir réciter de mémoire des centaines de vers qui émaillent son discours. Les marionnettistes, qui font se mouvoir les poupées, prononcent les dialogues avec une voix difficilement compréhensible puisqu'ils parlent au travers d'un sifflet au son caractéristique, et le vieil homme, surnommé «sheikh» répète leurs paroles à destination des spectateurs. Ce spectacle était courant non seulement chez les nobles, mais aussi sous la forme de représentations sur les places publiques. Sous l'ère pahlavi, le club Shâdmâni ("Joie") était consacré au *kheymeh shab bâzi*.

Bien que ces spectacles aient pour thème central les douleurs et les souffrances de la vie quotidienne du petit peuple, la joie, le rire et la bonne humeur y sont omniprésents. Le *kheymeh shab bâzi,* cet art du spectacle antique iranien, a toujours évolué en harmonie avec la société et c'est pourquoi il a toujours gardé une place importante dans la culture iranienne. Cependant, son caractère critique vis-à-vis du pouvoir et la force de sa satire en a souvent fait un genre surveillé et limité. Cette surveillance s'est en particulier accrue durant le vingtième siècle et ses immenses bouleversements sociaux et politiques, d'où la marginalisation du genre, qui appartient désormais à un registre plus historique et traditionnel que quotidien.

Les personnages de ce théâtre sont les personnages de la vie de tout un chacun, par exemple la belle-mère, la belle-fille, etc. L'une des marionnettes les plus célèbres de ce théâtre est Mobârak, esclave noir de son état, qui revient sur les problèmes sociaux avec un langage burlesque et très satirique. Une autre marionnette est le fameux Hassan le Chauve (*Hassan Katchal*), personnage comique à force d'être négatif. Hassan le Chauve, qui apparaît de prime abord un peu idiot, se révèle finalement très sournois. Un autre personnage temporaire est Petrouchka, une marionnette russe, créée pendant les guerres irano-russes et, plus tard, durant l'occupation russe du nord du pays. Elle sert alors à faire la critique de l'occupation, et n'est plus utilisée aujourd'hui. Un autre personnage politique et ancien est Shâh Salim, le roi ottoman. Compte tenu des relations entre la Perse et l'Empire ottoman, cette marionnette avait beaucoup de succès, en particulier durant l'ère safavide (XVIe-XVIIIe siècle). Selon les circonstances, elle monte sur scène pour être moquée ou honorée. Encore dans le registre politique, citons la marionnette du dernier roi qâdjâr, Ahmad Shâh, apparue à la fin du XIXe siècle. Cette marionnette développe les idées des courants de pensée libertaires datant du milieu du XIXe siècle. Aujourd'hui, le *kheymeh shab bâzi* est

> Bien que ces spectacles aient pour thème central les douleurs et les souffrances de la vie quotidienne du petit peuple, la joie, le rire et la bonne humeur y sont omniprésents. Le kheymeh shab bâzi, cet art du spectacle antique iranien, a toujours évolué en harmonie avec la société et c'est pourquoi il a toujours gardé une place importante dans la culture iranienne.





▲ Siâh bâzi. *Photo: Mohsen Sâlehi*

surtout mis en scène pour des enfants dans un but pédagogique.

Le *siâh bâzi*

Le *siâh bâzi* est un spectacle traditionnel iranien qui apparaît sous sa forme actuelle sous le règne safavide au XVIe siècle, mais atteint son apogée au début du XXe siècle. Ce spectacle fait intervenir deux personnages, un homme puissant, par exemple le roi, qui représente le gouvernement, et un valet noir du nom de Mobârak, qui est stupide et symbolise les tourments du petit peuple. Ces deux personnages portent toute la charge comique du spectacle dans leurs dialogues et gestuelles. Le personnage de Mobârak joue un grand rôle dans l'analyse des thèmes de la vie quotidienne des Iraniens, tout en ne cessant de plaisanter. En proie aux mêmes difficultés que le commun du peuple, c'est à lui que s'identifie le public. Ce spectacle est marqué par une certaine vulgarité, qui n'est cependant pas exempte d'une certaine finesse. De plus, la critique sociale, économique, politique et historique qui fait tout le fond du spectacle nécessite cette dose de légèreté. Pendant des siècles, ce spectacle est donné uniquement en représentation privée, mais durant le XXe siècle, des représentations se généralisent sur les places publiques. Puis des salles dédiées à ce spectacle ouvrent leurs portes, notamment par exemple sur l'avenue Lâleh Zâr à Téhéran dans les années 1960 et 70. Mais après cette période, les textes de ce spectacle s'essoufflent et s'orientent vers des contenus n'attirant plus les spectateurs. Ainsi, peu à peu, le *siâh bâzi* perd une bonne partie de la place qu'il occupait et a aujourd'hui quasiment disparu de la scène.

Le personnage de Mobârak joue un grand rôle dans l'analyse des thèmes de la vie quotidienne des Iraniens, tout en ne cessant de plaisanter. En proie aux mêmes difficultés que le commun du peuple, c'est à lui que s'identifie le public.

Pour conclure, la simplicité du *siâh bâzi* cache en réalité une forte dose d'humour noir, de créativité et de jeux. Historiquement, des chants et des danses s'y ajoutaient, ce qui renforçait l'attractivité de ce spectacle aux yeux des spectateurs. Finalement, les représentations se terminaient par des leçons de morale. ■

1. La première traduction de cette pièce est parue dans le journal *Akhtar*.
2. Cette pièce, traduite par Mohammad Hassan Khân en 1367/1888 et publiée en 1904, a été présentée par la troupe Ismâ'il Bazzâz.

Bibliographie:

- Beyzâei, Bahram, *Namâyesh dar Irân* (Le spectacle en Iran), Téhéran, éd. Roshangarân va Motâleât-e Zanân, 2003.
- Gourân, Hivâ, *Koushesh-hâye nâfarjâm, seyri dar sad sâl teâtr-e Irân* (Efforts sans résultats, retour sur cent ans de théâtre en Iran), Téhéran, éd. Agâh, 1982.

Les grands traducteurs iraniens du français: Mohammad Ali Foroughi

Saideh Bogheiri

Mohammad Ali Foroughi Dardashti, dit Zokâ-ol-Molk II, est né en 1877 à Téhéran. Appartenant à une famille commerçante notable, son père, Mohammad Hossein Foroughi Esfahâni (Zokâ-ol- Molk I), est l'un des grands écrivains de l'époque nasséride qui, connaissant bien l'arabe et le français, fait partie des premières personnes à l'origine de la présentation de la littérature française en Iran.

Zokâ-ol-Molk I est le fondateur du journal Tarbiat à l'époque de Mozaffareddin Shâh Qâdjâr, où l'affaiblissement de la dictature nasséride donne un certain temps libre cours à l'expression des journalistes et gens de lettres. En tant que traducteur, Mohammad Ali collabore avec son père, qui le pousse également à entamer des études de médecine à l'Ecole Dâr-ol-Fonoun. Il délaisse cependant bientôt cette discipline, autant par absence d'intérêt que par manque de moyens.

Se tournant vers la littérature, il s'inscrit aux lycées Marvi et Sepahsâlâr, où il apprend la philosophie, le français, l'anglais et les littératures étrangères. S'initiant de près à la philosophie européenne, il entreprend parallèlement de suivre des cours de peinture auprès du maître Kamâl-ol-Molk, auquel il donne des cours de français en échange.

Ancien fonctionnaire et traducteur du ministère de la Presse (Entebâât) ainsi que directeur du Bureau royal de traduction et interprète royal à l'époque nasséride, son père le fait engager au Bureau de traduction. Alors, Mohammad Ali, connaissant déjà le français, l'anglais, l'arabe et le russe, se met à travailler à titre de traducteur de français et d'anglais du ministère de la Presse dès 1894. Cependant, la rareté des ouvrages et des moyens, qui l'empêche d'améliorer le niveau scientifique du bureau, le décourage une nouvelle fois. Ceci le pousse à abandonner son poste pour rejoindre l'une des écoles nationales (*madâres-e melli*) nouvellement fondées sous le règne de Mozaffareddin Shâh.

Il enseigne d'abord l'histoire, la physique et le français dans les écoles Adab, Elmieh et Dâr-ol-Fonoun avant d'être engagé par l'Ecole des Sciences Politiques de Téhéran. En 1907, en récompense de ses efforts, le Shâh lui décerne le titre de Zokâ-ol-Molk (sage du pays), anciennement attribué à son père, décédé cette année-là. Désormais, Foroughi a les mains plus libres pour développer l'université moderne iranienne en droit, philosophie, sciences politiques et littérature. Dans les années qui suivent, il forme un grand nombre de futurs politiciens iraniens dans cette école qui deviendra plus tard la Faculté de Droit de l'Université de Téhéran.

Tout en menant son enseignement, Foroughi continue d'écrire pour le journal Tarbiat afin de diffuser la pensée de son père. A cela s'ajoute la rédaction des manuels d'études après son entrée à l'Ecole des Sciences Politiques, de sorte que la moitié des premiers manuels iraniens de politique et de droit ont été rédigés ou traduits par son père et lui. Ce sont des ouvrages clés, ayant permis à la Perse qâdjâre de se moderniser et de s'initier aux pensées économiques et politiques modernes de l'époque. Les néologismes et termes spécifiques employés par



▲ *Mohammad Ali Foroughi*

Tout en menant son enseignement, Foroughi continue d'écrire pour le journal Tarbiat afin de diffuser la pensée de son père. A cela s'ajoute la rédaction des manuels d'études après son entrée à l'Ecole des Sciences Politiques, de sorte que la moitié des premiers manuels iraniens de politique et de droit ont été rédigés ou traduits par son père et lui. Ce sont des ouvrages clés, ayant permis à la Perse qâdjâre de se moderniser et de s'initier aux pensées économiques et politiques modernes de l'époque.

Foroughi pendant la traduction et la rédaction de ces ouvrages sont aujourd'hui des mots courants du vocabulaire persan.

Ses efforts pour la modernisation du persan aboutissent à l'établissement, conjointement avec Ali Asghar Hekmat, de l'Académie de la Langue Persane en 1935, dont Foroughi fut le premier directeur. Prônant un langage fluide et naturel, Foroughi travaille pour la simplification progressive de la langue/écriture persane. Il est également l'un des membres fondateurs de l'Association de la Société de la Culture (*anjoman-e sherkat-e farhang*) en 1909. De nombreux diplômés de l'Ecole politique en sont alors membres, et cette association a un impact fort dans le développement de la vie culturelle moderne en Iran. C'est notamment grâce aux activités de cette association que l'Université de Téhéran est fondée. Elle est également à l'origine d'un vaste mouvement de traduction et d'adaptation d'ouvrages scientifiques étrangers, qui permettent l'implantation des sciences modernes en Iran. La vie littéraire n'est pas oubliée par cette association, avec entre autres des mises en scène de pièces mondialement connues, telles que celles de Molière.

Foroughi aime écrire. Sa plume belle et fluide en fait foi. Pourtant, son entrée précoce dans une vie politique tourmentée limite en partie cette ambition. D'abord élu député au Parlement comme représentant la capitale, il est ensuite successivement Président du Parlement, Vice-président du Parlement, Ministre des Finances, Ministre de la Justice, Président de la Cour de Cassation, Membre de la Délégation Iranienne durant la Conférence de Paix à Paris en 1919, Ministre des Affaires Etrangères, Premier ministre de Rezâ Shâh Pahlavi, Ministre de la Défense, Représentant de l'Iran à la Société des Nations, Ministre Plénipotentiaire de l'Iran en Turquie et Ministre de l'Economie nationale.

Peu avant l'établissement de l'Académie iranienne des Lettres en 1935, Foroughi est de nouveau nommé Premier ministre, et ce jusqu'à la fin des troubles de Mashhad. Puis il vit en reclus jusqu'en septembre 1941, profitant de ce répit pour se consacrer à ses recherches. On pourrait considérer cette période comme les années les plus prolifiques de sa vie, selon le témoignage de Modjtabâ Minavi: Foroughi répète inlassablement vouloir demeurer en paix en démissionnant de ses charges, préférant le calme et l'isolement. Il aime alors se plonger dans la lecture, la traduction et la correction des textes littéraires anciens. Ses dernières recherches mènent à la rédaction de sa monumentale *Seyr-e Hekmat dar Oroupâ* (Le cheminement de la sagesse en Europe) qui retrace l'histoire de la philosophie occidentale.

Au cours de la Conférence de Paix de Paris, les pays européens refusent de rembourser l'Iran pour les lourds dommages qu'ils lui ont infligés durant la Grande Guerre. Toutefois, profitant de son séjour de deux ans en Europe, Foroughi s'évertue à présenter la riche culture iranienne aux cercles franco-allemands.

Avec l'attaque de l'Iran par les Alliés en septembre 1941, Foroughi est nommé une dernière fois Premier ministre par Rezâ Shâh, juste avec la destitution forcée de ce dernier. Obligé d'accepter cette responsabilité à un moment critique de l'histoire contemporaine du pays, Foroughi réussit à prévenir une division du territoire national fomenté par les Britanniques et les Soviétiques, alors en pleine guerre contre l'Allemagne hitlérienne, en acceptant de signer une convention tripartite en 1942, qui fait de l'Iran un des pays alliés contre les nazis. Suite à cet accord, il se retire de la vie politique, mais il est de nouveau rappelé et nommé ministre de la couronne, puis devient ministre plénipotentiaire de l'Iran à Washington.

Foroughi est l'un des membres fondateurs de l'Association de la Société de la Culture en 1909. De nombreux diplômés de l'Ecole politique en sont alors membres, et cette association a un impact fort dans le développement de la vie culturelle moderne en Iran. C'est notamment grâce aux activités de cette association que l'Université de Téhéran est fondée.

Foroughi continue de mener ses recherches jusqu'à ses derniers jours. Il meurt en 1943, emporté par une crise cardiaque. Il repose aujourd'hui dans le vieux cimetière d'Ebn-e Babouyeh, à Rey, au sud de Téhéran. ■

Bibliographie:

- Ariânpour, Yahyâ, *Az Sabâ tâ Nimâ* (De Sabâ à Nimâ), Téhéran, éd. Zavvâr, 1993.
- Vâredi, Ahmad, *Mohammad Ali Foroughi Zokâ-ol-Molk,* trad. par Azarang, Abdol Hossein, Téhéran, éd. Nâmak, 2012.
- Fa.Wikipedia.org/ wiki/محمد علی فروغی

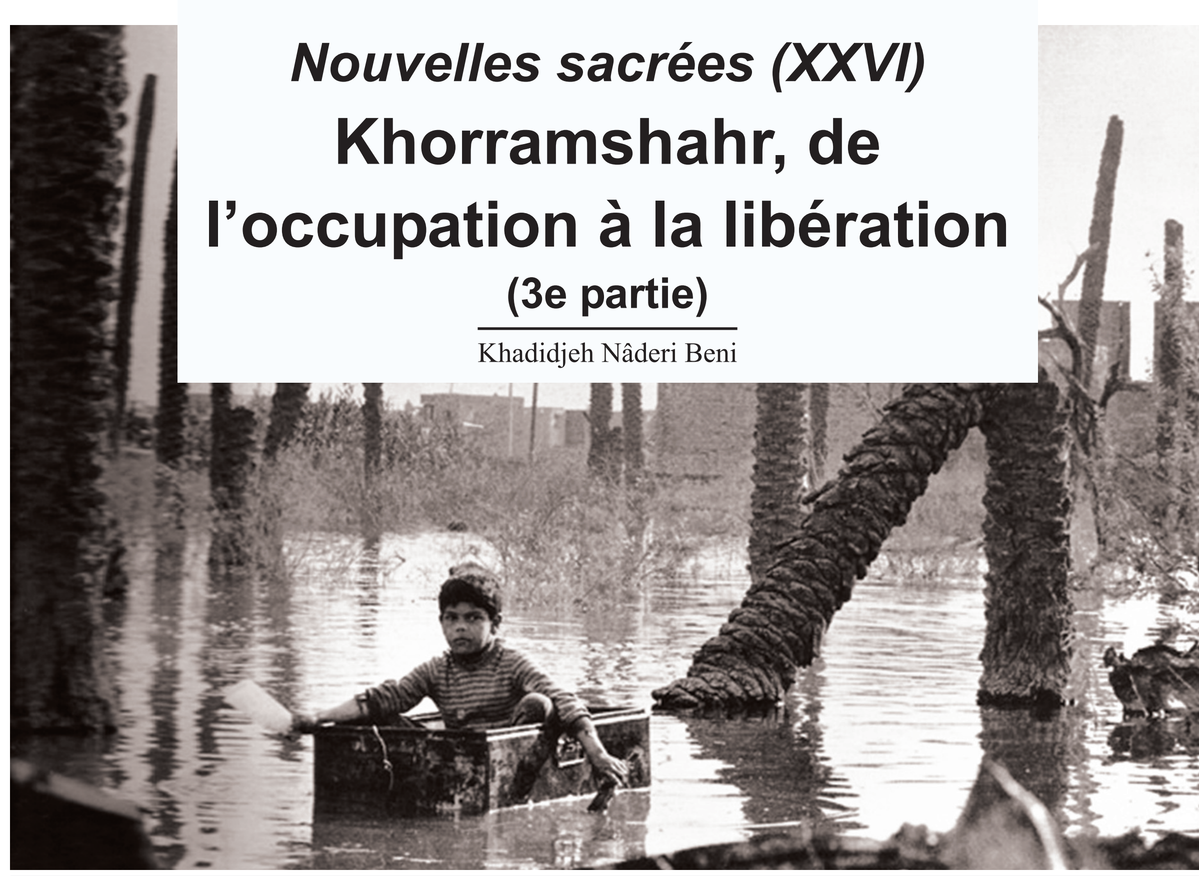


Nouvelles sacrées (XXVI)

Khorramshahr, de l'occupation à la libération

(3e partie)

Khadidjeh Nâderi Beni



▲*Photos consacrées à la libération de Khorramshahr*

- La seconde phase: suite aux grandes victoires durant le premier jour de l'opération, l'Iran arrive à exercer une suprématie simultanée sur tous les axes, et se prépare donc à entamer la seconde phase. Selon la carte de l'opération, l'objectif principal de l'armée iranienne durant cette phase est de déloger les forces irakiennes positionnées dans la région de Shalamtcheh, pour pouvoir s'approcher de plus en plus de Khorramshahr.

Pour atteindre cet objectif, l'opération est amorcée depuis la partie ouest de la route Khorramshahr-Ahvâz. La présence irakienne est massive et les débuts de l'opération sont marqués par des violents affrontements, qui conduisent à une défaite de l'armée irakienne affaiblie. Durant cette phase, les bases de Nasr et Fath entrent en opération, tandis que les forces de la base de Qods sont chargées de lancer de fausses manœuvres pour tromper l'ennemi. Le 6 mai à 23 h, la deuxième phase de l'opération est amorcée. Elle vise à affirmer la suprématie militaire de l'Iran le long de la frontière entre les deux pays. Par ce biais, les troupes iraniennes cherchent à consolider leur position dans les zones limitrophes à Khorramshahr, notamment dans les régions frontalières.

Très vite, des contre-offensives irakiennes s'organisent. Mais à la fin de la journée, les forces de la base de Fath réussissent à s'avancer jusqu'à l'arrière d'un grand remblai situé à 17 km de la bande frontalière. En outre, les troupes de la base de Nasr arrivent à s'installer à proximité de la citadelle frontalière. Pendant toute la nuit, les forces iraniennes parviennent à creuser d'autres remblais, et l'ensemble des forces des bases de Nasr et Fath reste en état d'alerte pour entamer de nouvelles attaques dès le lever du jour. Par ailleurs, la retraite des forces irakiennes à l'ouest de la route Khorramshahr-Ahvâz permet aux Iraniens d'écarter définitivement la menace ennemie dans cette région.

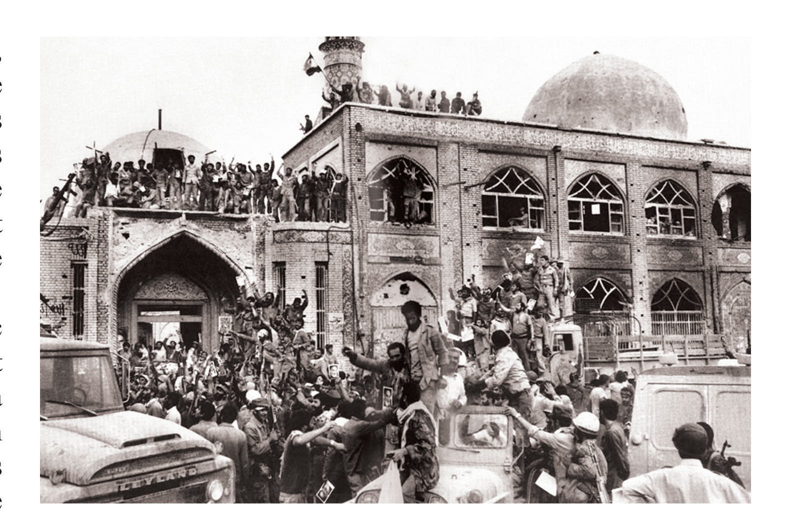
- La troisième phase: Au vu de la situation et des affrontements, les commandants iraniens se réunissent pour analyser et planifier la nouvelle phase de

l’opération. Les troupes irakiennes, elles, reculent jusqu’à Shalamtcheh où elles se positionnent en appui des unités opérationnelles lors des contre-offensives à venir. En outre, une autre troupe irakienne installée dans cette région est chargée de surveiller la voie de passage à Bassora.

La nouvelle phase est lancée avec l’intervention de trois unités ayant chacune sa propre mission: l'unité de la base de Fath est chargée de passer en territoire irakien pour des actions frontalières; les hommes de la base de Nasr doivent sécuriser les zones libérées, notamment en s'engageant contre les unités irakiennes séparées des leurs et éparses depuis la route de Khorramshahr jusqu’à la rive est de la rivière Arâyez. Quant aux forces de la base de Qods, elles ont pour mission de faire reculer les troupes irakiennes aux zones frontalières de Kouchk et Tlâyieh.

Le 9 mai 1982 à 22 h, les opérations iraniennes débutent simultanément sur tous les axes prévus; les combats durent plusieurs jours mais durant cette phase, l’Iran ne remporte pas de succès considérables en raison de la fatigue de ses combattants et de la concentration des forces irakiennes à Shalamtcheh.

- La quatrième phase: Après une courte pause qui permet aux unités opérationnelles de se reposer, l’opération entre dans sa quatrième phase durant laquelle les forces d’infanterie du Sepâh sont appuyées par l’artillerie et les unités blindées de l’armée iranienne. La nouvelle phase commence le 22 mai à 22 h, avec la participation des forces des bases de Nasr, Fath et Fadjr. Les unités opérationnelles de la base de Fath sont engagées dans la partie gauche de la zone et parviennent à sécuriser la route Khorramshahr-Ahvâz, puis à reprendre le contrôle de la base de police routière.



En même temps, après avoir libéré le pont Now (*pol-e now*), les combattants de la base de Fadjr s’avancent vers les bords d’Arvand-Roud. Les forces armées de la base de Nasr étant engagées dans la partie droite de la zone opérationnelle arrivent à sécuriser la rivière d’Arvand-Roud et la route de Khorramshahr-Ahvâz.

Le lendemain, l’encerclement est complété par l’arrivée de l'ensemble des forces opérationnelles aux portes de la ville et de ce fait, l’armée d’occupation installée dans la ville est contrainte d'organiser sa défense dans l'urgence. Toutefois, la puissance militaire des troupes irakiennes s’affaiblit de plus en plus à la suite de violents combats. Ainsi, les troupes iraniennes arrivent à briser rapidement les lignes défensives de l’ennemi pour ensuite pénétrer dans la ville.

Une partie des forces irakiennes tentent de quitter la ville avant l’arrivée des Iraniens. A la fin de la journée, la plupart des unités irakiennes sont détruites et un bon nombre de soldats tués, blessés ou capturés. C’est ainsi que la ville de Khorramshahr est libérée après une occupation de 575 jours. Le 23 mai à 10 h, la libération de la ville portuaire de Khorramshahr est officiellement reconnue par le gouvernement bassiste. ■

Source:
- Amiriân, Mohammad, *Seyri dar târikh-e djang-e Irân-Arâgh* (Aperçu sur l’Histoire de la guerre Iran-Irak), 5 vol., Centre des études et recherches de la Guerre, Téhéran, 1367/1988.

Sur un tapis d'Ispahan (10)



Kathy Dauthuille



XVI

suivi de
Les noces

L'odalisque est venue
à la rencontre des époux
pour les mener vers leur chambre.
Elle ouvre les grilles de bronze
d'où les eunuques s'éloignent.
Flotte une odeur d'opium
qui se fait sentir fortement
derrière les rideaux d'ambre.

Sur les bas-reliefs des salles,
apparaissent diverses figurines
dont Asmodée, le rejeté,
qui s'envole par une fenêtre.
Des pendeloques cliquettent,
des chuchotements couvrent
de furtifs glissements.

Un déclic savamment caché
actionné par un page roux
fait virer une portière
d'où un sublime paon
surgit en faisant la roue.

Dans la chambre
à la teinte vert d'eau
et entourée d'arcades,
de petites perruches
aux incrustations
de jade et d'émail
délimitent l'espace.

Deux servantes apparaissent
entre deux montants de bois
dont les motifs sont cernés
symétriquement de clous d'or.
Elles tiennent le miroir nuptial
dans lequel les mariés selon la loi
se mirent pour la première fois.
Il est orné de symboles d'argent
protecteurs des enfantements.

Puis les servantes déroulent
le tapis nuptial bleu limpide;
sur lequel les deux amants
vont se placer lentement.
Il est doux aux pieds
des amoureux gênés
et dégage une fine odeur
d'amandier et de citronnier.

Main dans la main,
se contemplant,
ils écoutent
les sonnailles
des caravanes
lointaines...

Un silence d'émotion
emplit toute l'habitation.
Soudain retentissent
douze cymbales et trompettes,
autant de tambours et de flûtes
qui triomphalement saluent
le flamboyant coucher
comme le sublime lever
de l'astre solaire.
En même temps, les chants
glorifient l'amour et les invités
enclos dans le palais.

– Ainsi, dit Omid,
les événements
se sont passés
dans l'intimité.
Par un sortilège,
tu as pu y assister;
mais c'est un secret.

– Je suis touché.
A ce point, dit-il,
je n'aurais jamais
pu me l'imaginer.

Distrait, il se caresse le visage
de sa longue et précieuse plume;
il est passé au travers des âges.

XVII

Le champ
ou
La finalisation

Rostam est maintenant
dans le champ du tapis
où les arbres verdissent.
Le cyprès côtoie
l'amandier de la vie
tendant ses branches
vers le palmier-dattier
présent de toute éternité.

Ce n'est pas un tapis figé
mais un tapis animé
où les éléments sont habités
du souffle de la liberté.

Les musiciens sont assis,
effleurant de leur dos
les lourdes tentures;
ils tiennent en leurs mains
des coupes de cristal de roche
tout en attendant le signe.

Puis, l'un d'eux se lève,
donnant un verre à Rostam,
il prononce quelques mots:

– Prends la coupe,
et partage avec moi
l'esprit du lieu.

Maintenant, regarde
dans la paume
que je te tends.

– J'y vois une petite lueur.

– Recueille la graine
de ton fabuleux désir
que tu y avais posée.
Car elle engendrera
toutes les moissons
de tes divers souhaits
qui seront réalisés.

– Je partage avec toi
ce qui m'est ici,
gracieusement
et si généreusement
donné avec tant de joie.

– Sais-tu qu'en cet endroit
où ruisselle la lumière,
les entités échevelées
te regardent et sourient
avec grâce et aménité?

– Merci de m'accueillir,
ô grand sage vénéré,
dans le jardin de l'Éden
où vie et pensées sont liées.

Une forte odeur de citronnier
envahit le cœur de Rostam;
des flammes vacillent
et parfois s'inclinent
sur les chandeliers ouvragés,
ornés de serpents de métal,
se dressant dans le vent.

Mille et un cèdres pleureurs
encadrent les chemins
des multiples labyrinthes.
Au cœur même et au sein
du jardin des senteurs,
les manuscrits du temps
sont toujours ouverts
pour que le pèlerin
puisse lire et prier
en toute liberté.

Cependant Rostam
a fini son parcours;
déjà il entrevoit
dans le lointain
les chaînes enneigées
qui succèdent
aux arides plateaux.
S'éloignent alors
les bulbes turquoise
des sanctuaires
et les argiles carminées
des toits en damier.

Tout s'effacera
à deux parasanges
de la ceinture de l'oasis
où s'envolent les anges.

A ce moment-là,
le passeur Omid
s'adresse au voyageur:

– Tu es venu, ô Rostam
pour remettre un présent
et nous l'avons reçu.
Tu as parcouru
avec raison
les quatre saisons
du vaste monde.





Tu t'es désaltéré
à la fontaine
où tu as contemplé
les arbres et les oiseaux.

Tu as écouté le sage,
applaudi le derviche,
et prié avec Aspasie.

Tu as goûté le vin du Vizir,
caressé les effluves de soie
et sans doute échangé
avec les brunes odalisques.

Le Simorgh t'a accueilli
et pour finir
tu sors du tapis.

– Merci, je suis
profondément
reconnaissant.

– Maintenant l'initiation
arrive à sa fin
et Farsâd t'attend;
suis-moi pour
une dernière visite
qui sera l'aboutissement
de ton laborieux chemin.

– Ami, qui est Farsâd?

– Farsâd est la conscience du
temps
et le marcheur de l'univers.
Son dieu est Ormuzd;
touché par ta dévotion,
il va te manifester
toute son amitié.

– Tu m'en vois très flatté.

– Maintenant je me retire,
je te laisse à lui,
ma tâche est terminée
c'est à lui qu'appartient
la dernière sentence.

Sur ce, il disparaît
et Rostam, sans un mot
n'a que le temps de s'incliner.

Farsâd est une statue
gigantesque et blanche;
dont les traits sont sereins.
Son visage altier et constant,
encadré de multiples boucles,
est animé par des yeux perçants.
Alors la grande image parle:

– Combien de tapis
ai-je vu dérouler!
Combien d'années
se sont écoulées!
Combien de jardins de soie
se sont matérialisés!
Et combien de paysages
ont servi de fond
aux fileuses du Vizir!
Mais ta démarche est louable
et certes, elle a touché
le cœur du Divin.

Ton Sceau-cylindre
est arrivé au temple,
les pierres ont parlé.
Vers le soleil doré,
le cadeau a été élevé
pour être honoré.
Irradié de Vie,
il est maintenant adoré.

Certes, ton chemin
se poursuit...
tu es désormais
hors du jardin,
loin des chants
et du paradis,
loin de la fontaine
et du derviche.
Mais chaque fois
que tu le désireras,
viens au centre du tapis;
tu sais que tu es relié
à tout jamais.

XVIII

Epilogue

Sous une lourde treille,
le tapis est enroulé;
dans le coffre du Vizir,
il a été aussitôt placé.
Simorgh et Omid,
les gardiens fidèles,
en silence, le veillent. ■

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

یک ساله ۴۰۰/۰۰۰ ریال	Nom de la société (*Facultatif*) مؤسسه
شش ماهه ۲۰۰/۰۰۰ ریال	Nom نام خانوادگی — Prénom نام
1 an 40 000 tomans	Adresse آدرس
6 mois 20 000 tomans	Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی
	E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

شش ماهه ۸۵۰/۰۰۰ ریال — یک ساله ۱/۷۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

1 an 170 000 tomans — 6 mois 85 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

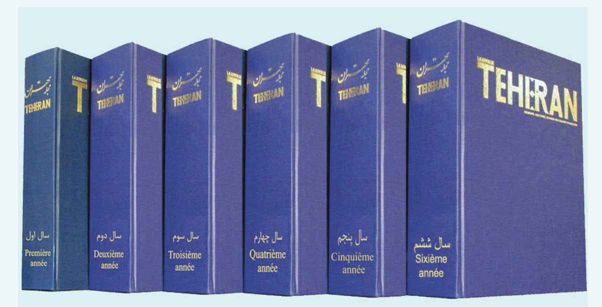
Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت،**
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

L'édition reliée des quatre-vingt-seize premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en sept volumes au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.



دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم، پنجم، ششم، هفتم و هشتم
رُوو دو تهران شامل هشتاد و چهار شماره درهفت مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب– روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **100 Euros**

☐ **6 mois** **50 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژِیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی

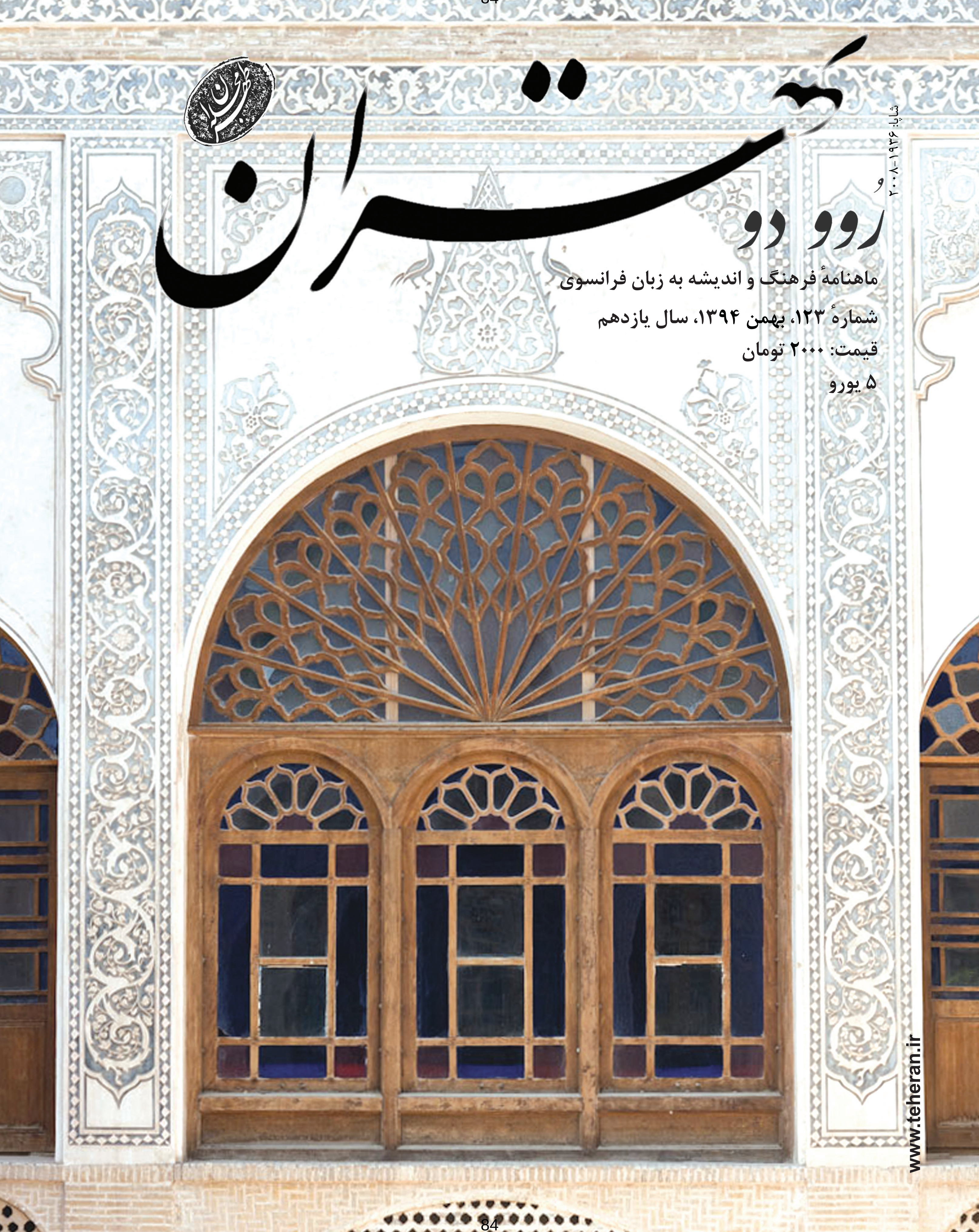
طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
میلاد شکرخواه
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Maison des Tabâtabâ'i, Kâshân


تهران
روو دو
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۱۲۳، بهمن ۱۳۹۴، سال یازدهم
قیمت: ۲۰۰۰ تومان
۵ یورو
شاپا: ۲۰۰۸-۱۹۳۶
www.teheran.ir